Presented to
The Library
of the
University of Toronto
by
The Estate of the late
Professor J.E. Shaw

HANDBOUND
AT THE
UNIVERSITY OF
TORONTO PRESS

1462

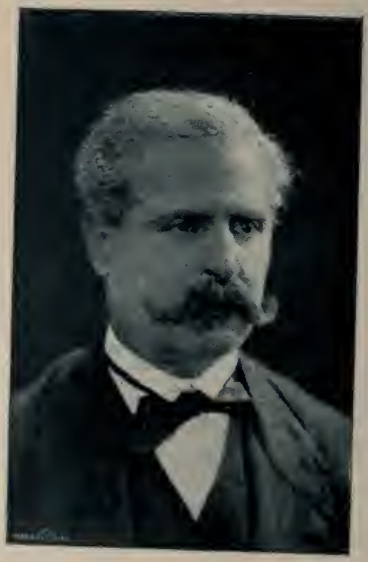
OPERE

DI

FRANCESCO DE SANCTIS

TOMO VIII.

VOL. I.



FRANCESCO DE SANCTIS

SCRITTI VARII
INEDITI O RARI

DI

FRANCESCO DE SANCTIS

RACCOLTI E PUBBLICATI

DA

BENEDETTO CROCE

VOLUME I.

NAPOLI
Ditta A. MORANO & Figlio
40, Via Roma, 40
1898

PQ
4732
S24 A16
1898
v. 1

Proprietà letteraria

327628

NAPOLI - Stab. Tipo-Stereot F. di Gennaro & A. Morano, S. Sebastiano 47

PREFAZIONE

—

Questi due volumi formano un complemento alla raccolta delle opere di Francesco de Sanctis. Destinati a riempire dei vuoti, grandi o piccoli, e comprendendo perciò scritti per argomento, tempo, importanza ed estensione assai disparati, son riusciti di necessità una specie di *miscellanea*, coi difetti ed insieme (o almeno, spero) l'attrattiva delle miscellanee.

La materia di essi è ordinata in quattro categorie. Nella prima sono studii e brani di lezioni intorno al Manzoni, che, nella sostanza se non nella forma, costituiscono una vera monografia sull'argomento; ed è questa la parte più organica dei due volumi. Nella seconda, articoli e brani di lezioni del periodo dell'esilio, quando il De Sanctis scrisse sulle riviste piemontesi ed insegnò a Zurigo. Nella terza, discorsi, conferenze ed altri lavori sparsi od inediti dell'ultimo periodo della sua vita, dal 1869 al 1883. Nella quarta, infine, ch'è un'appendice, una serie di piccoli scritti, che hanno quasi tutti un interesse piuttosto biografico che letterario; ai quali sono uniti alcuni lavori di altri in-

torno al De Sanctis, e un saggio bibliografico. Innanzi a ciascuno degli scritti di queste quattro categorie, ho dato minuta notizia del tempo e delle circostanze in cui fu composto, e del modo da me tenuto nel pubblicarlo; e qui non accade entrare, sul proposito, in altre spiegazioni (1).

Mi sembra invece opportuno accennar sommariamente alle cose più notevoli che i due volumi contengono e farvi intorno, dove occorra, qualche osservazione e qualche comento.

Come il lettore vedrà, negli studii sul Manzoni dominano queste due indagini: — A quale situazione storica si riattacca il pensiero del Manzoni? Quali furono gli stadii di svolgimento che quel pensiero percorse? — Risultato della prima indagine è il considerare il Manzoni come rappresentante di uno dei principali indirizzi dello spirito europeo dopo la rivoluzione e le guerre napoleoniche. Nella personalità di lui si esprimeva il bisogno di una conciliazione tra una parte del vecchio ed una parte del nuovo: egli, cattolico e progressista, illuminato figliuolo del secolo XVIII, ed insieme tutto compreso del ravvivato spirito cristiano. Perciò, il Manzoni appartiene al movimento liberale e moderato, e giustamente il De Sanctis lo pone a capo del *gruppo liberale*, nella storia letteraria italiana del secolo XIX. Con la seconda indagine si rintraccia il filo che congiunge tra di loro le singole produzioni del Manzoni, che appaiono per tal modo come

(1) Le note, che accompagnano il volume, quando non sia altrimenti avvertito, son dovute all'editore. Quelle dell'autore, o di altri, hanno sempre speciali indicazioni distintive.

una serie di tentativi e di sforzi per raggiungere un'unica meta: la completa realizzazione artistica della sua concezione etico-religiosa e storica della vita. Il primo tentativo è rappresentato dagl'*Inni sacri*, nei quali tuttavia si avverte la mancanza di un contenuto prossimo, concreto, storico; ed ebbero perciò poca efficacia, e l'autore stesso non ne restò contento e non proseguì per quella via. Agli *Inni* si congiunge strettamente il *Cinque Maggio*, il cui pensiero fondamentale — la storia umana sottomessa ai disegni imperscrutabili della Provvidenza, — si ritrova più che altrove nelle ultime strofe, le meno riuscite. Gli studii storici allargarono nel Manzoni il senso del reale; e con le due tragedie egli cercò di ritrarre in due situazioni storiche il suo ideale. Ma anche questo secondo tentativo può dirsi, nel suo insieme, fallito: in quelle tragedie l'ideale resta staccato dalla rappresentazione, o che si effonda in forma lirica nei *Cori*, o che si affermi in alcuni personaggi ideali ed un po' astratti, come il Marco del *Carmagnola* e l'Ermengarda e l'Adelchi dell'*Adelchi*. L'incarnazione piena si ebbe, dunque, soltanto nei *Promessi sposi*, in cui l'ideale manzoniano, uscendo dalla subiettività lirica e dall'isolamento del personaggio tipico, diventò una realtà artistica. Se non che, il Manzoni soffriva anch'egli di quella interna lotta tra l'artista e il critico, che il De Sanctis studiò più volte (vedi la *Storia della letteratura*, a proposito di Dante, del Tasso, etc.), cavandone sempre ottimo partito per la comprensione psicologica degli artisti e per la critica delle opere. La *poetica* del Manzoni è viziata da un errore, che nasce dal

concetto poco esatto ch'egli aveva del mondo della poesia e del mondo della storia. E fu il critico trionfante che gli fece concepire in modo sbagliato le due tragedie, e condannar poi nel *Discorso sul romanzo storico* il suo capolavoro; come fu l'artista, ribelle al critico, che gli dettò le strofe veramente poetiche del *Cinque Maggio*, quelle che ritraggono l'impressione popolare della figura di Napoleone, e gli prese risolutamente la mano nei *Promessi sposi,* in cui son così lievi le tracce dannose delle sue teoriche estetiche, ed appaiono appena in alcuni personaggi troppo idealizzati, e in qualche brano predicatorio ed enfatico, e nelle troppo frequenti ed ampie disquisizioni storiche.

Tutte le opere principali del Manzoni vengono, nel corso di queste indagini, analizzate e illustrate storicamente ed esteticamente; ma a lungo il De Sanctis si ferma sui *Promessi sposi*, di cui descrive minutamente la particolare fisonomia, che ne fa un'opera *sui generis*. In quel romanzo si ha una soluzione originale del problema artistico delle relazioni tra l'ideale e il reale. Del qual problema le soluzioni possono essere varie. Un ideale, per esempio, può restare puramente lirico, e manifestarsi come solitaria aspirazione, esaltazione elogiativa, satira per l'assenza di esso, e simile. Egualmente, può contrapporsi alla rappresentazione della vita reale in forma di reazione, diretta o indiretta, dello spirito che osserva, narra e rappresenta, come nei drammi e romanzi *a tendenza*. Può ancora realizzarsi in un mondo tutto d'immaginazione, con personaggi ed avvenimenti foggiati di un pezzo, come ad esempio nelle tragedie alfie-

riane, ombre proiettate dall'anima del poeta. E così via. Ma nel Manzoni la soluzione è diversa, ed è questa: — l'ideale *limita* sè stesso per diventar realtà e vivere nei fatti. — Il Manzoni non rappresenta un mondo morale nella sua perfezione immaginaria o singolare, ma così come si riflette nella realtà storica, misto cioè d'elementi estranei che sono le sue imperfezioni, quasi la scoria che accompagna l'oro nella sua esistenza naturale. Sulla convenienza e trasparenza dell'espressione scelta dal De Sanctis, «*il limite dell' ideale*», si potrà forse disputare; ma bisogna guardarsi dal fraintenderla nel senso che il Manzoni *abbassi* il suo ideale o lo *accomodi* alla mediocrità della vita, imitando i procedimenti soliti dell'umana debolezza, ossia facendo delle transazioni. Qui si tratta — giova insistervi — non della soluzione di un problema *morale*, ma di quella di un problema *estetico*. Il De Sanctis vuol dire che il Manzoni, nella sua concezione artistica, non sostituisce già la realtà antidealistica all'ideale, o l'ideale alla realtà; ma scopre nella realtà storica quel tanto che risponde all'ideale e gli fa ragione accanto a tutto il resto. Perciò in lui l'ideale è *limitato*, quando si confronti la sua con altre concezioni, tipiche ed astratte, in cui la facoltà costruttiva procede con piena indipendenza dal mondo storico, e l'ideale si afferma *illimitato*. Il mondo dei *Promessi sposi* — scrive il De Sanctis — è un vero organismo storico, «in cui l'ideale vive nei più, alterato, pervertito, invecchiato, pure diversamente graduato, dal più basso al sommo della scala, da Don Abbondio a Federigo Borromeo». Nè la parte storica nei *Promessi sposi* è quella

che il Manzoni si pensava: il complesso dei fatti accaduti, ricavati criticamente dalle storie e dai documenti del tempo; ma consiste invece nell'essere le avventure non « effetto del caso o di combinazioni fantastiche, dette romanzesche, perchè materia comune del romanzo, ma risultato palpabile di cause storiche, rappresentate nel loro spirito e nella loro forma con una connessione così intima e così logica che il racconto ti dà l'apparenza di una vera e propria storia ». L'ideale traluce così nell'invenzione generale del romanzo, ossia nella favola, come nei singoli caratteri. Nella prima, « il mondo morale vince non per la certezza dei suoi risultati nella vita pratica, ma per la sua efficacia sulle coscienze e sulle volontà: sicchè, là dove l'opposizione si sviluppa e i contrarii sono in presenza, è visibile la sua superiorità, come nell'incontro di Padre Cristoforo prima col fratello di colui che ha ucciso, e dopo con Don Rodrigo, e nell'incontro di Borromeo con l'Innominato, e più tardi con Don Abbondio. Questi incontri sono le varie stazioni o, per dir meglio, i quattro atti di questo ideale, a cui succede il quinto, più divino che umano, la catastrofe della peste». Dei singoli personaggi, Padre Cristoforo è come « il protagonista del mondo ideale, il suo cavaliere errante»; Don Rodrigo, il suo lato negativo; Don Abbondio, il suo lato comico; Lucia, la sua forma prima ed ingenua; e così via via Agnese, Renzo, l'Innominato, e tutti gli altri. I *limiti*, che il Manzoni pone esteticamente al suo ideale, non son soltanto nella trama dei fatti e nei particolari dei caratteri; ma nel modo di trattazione, in quell'analisi continua, in quella ironia

che nasce dalla sua superiorità di osservatore, e, infine, nello stile e nel linguaggio, scorrevole e popolare.

Il Manzoni è, dunque, per queste ragioni, in parte un *precursore* ed in parte un' *antitesi* del realismo moderno. Il qual realismo o verismo non si chiama con questi nomi perchè esso solo sia *vero*, e l'arte precedente sia *falsa*; ma appunto perchè, ispirandosi alle tendenze naturalistiche moderne, risolve diversamente in arte il problema dei rapporti fra l'ideale e il reale, escludendo affatto, o quasi, dal mondo che ama di ritrarre, il primo; al quale non resta se non rifugiarsi donde non potrà mai essere cacciato, nelle impressioni e reazioni subiettive di chi contempla l' opera d' arte.

Dopo queste osservazioni, apparirà chiaro che i lavori compiuti negli anni seguenti dal De Sanctis sul verismo dello Zola e sul Darvinismo nell' arte, sono non un capriccio di dilettante, ma la necessaria continuazione delle meditazioni sull' opera del Manzoni. Il De Sanctis non nascose le sue simpatie pel movimento realistico nell' arte. « Per una razza fantastica — egli scriveva, — amica delle frasi e delle pompe, educata nell'Arcadia e nella rettorica, come generalmente è la nostra, il realismo è un eccellente antidoto. » E questo giudizio non aveva in lui una portata semplicemente letteraria. Il medesimo pensiero generale ispira la chiusa della *Storia della letteratura*, il discorso sulla *Scienza e la Vita*, gli articoli politici pubblicati sul *Diritto*, lo scritto sul realismo del Kirchmann, come lo studio sullo Zola e le due conferenze sopraccennate e la letterina allo scrittore francese. La mente del De San-

ctis si travagliava in quel tempo, e per tutti gli ultimi anni della sua vita, sul problema della rigenerazione della vita italiana e dell' educazione morale e politica degl'Italiani; e chiamava in aiuto, per tal effetto, e il realismo politico, e lo scientifico, e quello filosofico, e quello artistico. E, da ministro della pubblica istruzione, bandiva la necessità dell' educazione fisica, della *ginnastica*, argomento di tanti motti di spirito sul suo conto; ed in Napoli fondava un circolo di pubbliche letture, che doveva servire alla diffusione della coltura moderna. Tale nesso intimo vi era in tutte le manifestazioni della sua attività, rivolta ad un unico scopo nobilissimo; contro la quale una sola obiezione poteva muoversi, e fu mossa: ch' egli stesso non avesse forse a sufficienza *limitato* i suoi ideali.

Ma, qui restringendoci alla sola questione artistica, diremo che il De Sanctis considerava il realismo artistico come un *progresso* rispetto all'arte del Manzoni. *Progresso*, in che senso? Nella storia dell'arte — si potrebbe osservare, — ancor meno che in ogni altra storia, si può far uso del concetto di progresso: le opere d'arte sono sempre correlative a determinate situazioni storiche della vita e mutevoli con esse; onde non è possibile disporle in una scala progressiva. Dante non è un *progresso* su Omero, nè Shakespeare su Dante. Ma il De Sanctis usava di tal concetto in un senso ben circoscritto: il realismo artistico gli sembrava rispondente alle aspirazioni più profonde e legittime della società moderna, e quindi, nelle condizioni presenti, nel momento storico dato, come una forma di progresso, ossia una forma più adatta. Guardando

da questo nuovo punto di vista, poteva anche giudicare alquanto diversamente il *Discorso sul romanzo storico* del Manzoni, e scorgervi un altro aspetto, quello del presentimento, che inconsciamente conteneva, di un nuovo stadio della letteratura. Ma non si potrebbe approvarlo di avere, in questa ultima fase del suo pensiero, esagerato alquanto nella critica di ciò che di troppo *costruito* può notarsi in alcuni personaggi dei *Promessi sposi*, come nella Lucia e nel Padre Cristoforo, cedendo forse ad impressioni momentanee o lasciandosi trasportare dalla foga del discorso, ed, in ogni modo, con modificazione non del tutto felice del suo pensiero precedente. Dello Zola poi, se espone e guarda con favore l'indirizzo artistico, si astiene dal dare un giudizio propriamente valutativo. Pure, in un punto, a proposito di coloro che gli attribuivano non so che paragone tra il Manzoni e lo Zola vantaggioso per quest'ultimo, esclama, perdendo un po' la pazienza: « Che torre di Babele in queste parole! come in certuni la critica è nella sua infanzia! Che cosa ha a fare il *progresso delle forme* con la *grandezza dell' ingegno artistico*? Manzoni è *geniale*; Zola è un *ingegno potente, che non sale fino al genio* ». E definiva lo Zola un *becchino* del vecchio, più che il creatore di un nuovo mondo d'arte. — A tutto ciò bisogna por mente per comprendere per quali ragioni, ed entro quali limiti, il De Sanctis si facesse campione dello Zola e del verismo.

Le conferenze sul Machiavelli presero egualmente origine da questa sua convinzione della necessità di una educazione realistica dallo spirito italiano.

Queste conferenze si trovano, nella sostanza, rifuse nel capitolo XV della *Storia della letteratura*, dove si discorre con maggior pienezza dell' argomento; ma in esse, per la loro indole popolare, il pensiero del De Sanctis appare meglio *articolato*, e perciò i rapidi riassunti, da noi pubblicati, serviranno, in molte parti, da comento a quel capitolo. Il De Sanctis circoscrive e relega in un campo a parte le discussioni d' indole morale, sorte a proposito del Machiavelli. « Due secoli di critica — egli dice — sul Machiavelli non son altro che *una questione posta male.* » Il Machiavelli, infatti, non è un filosofo dell'etica, ma un politico ed uno storico; e ciò che importa conoscere sono, non già le teoriche etiche ch' egli non fece, ma i suoi concetti, in parte teorici ed in parte pratici, sulla storia e sulla politica. Di questi soltanto il De Sanctis si occupa a lungo, determinando ciò che il Machiavelli volle distruggere e ciò che volle edificare.

È singolare come il Villari non abbia compreso la novità e l' importanza della posizione assunta dal De Sanctis nella critica del Machiavelli. Egli (*Machiavelli* [2], II, 490-4) reputa questa critica insufficiente appunto perchè non vi trova trattata quella generale questione etica, che il De Sanctis eliminò di proposito, e da principio, come estranea, o almeno, affatto secondaria, e tale da sviare il critico, che nel Machiavelli deve cercare quel ch' è proprio Machiavelli, non un analizzatore e risolutore di *casi di coscienza*, un padre spirituale! — Nè più indovinate sono le critiche fatte dal Villari all'osservazione del De Sanctis, che il Machiavelli

mirasse a ricreare le forze interiori. A queste cose — obietta il Villari — « il Machiavelli pensò assai poco: e questo si può dire il lato debole delle sue dottrine. Per lui l'uomo era di sua natura cattivo, e, non sperandone egli, come Lutero, la fede infusa dalla grazia divina, la cercava in qualche cosa di esteriore, nelle buone leggi, nei buoni ordini, che, con la forza e la minaccia della pena, lo avrebbero migliorato ». Ma non si tratta di ciò! Il De Sanctis non dice che il Machiavelli intendesse a formare il carattere morale, sibbene che poneva uno degli elementi, o uno dei presupposti di esso, ch'è la forza della volontà, il dominio interno: la *libertà psicologica*, insomma, non la *libertà morale*. « La sua logica ha per base la serietà dello scopo, ciò ch'egli chiama *virtù*. Proporti uno scopo quando non puoi o non vuoi conseguirlo, è da femmina.... Cacciar via dunque tutte le vane apparenze, e andare allo scopo con lucidità di mente e fermezza di volontà, questo è essere un uomo, aver la stoffa d'uomo. Quest'uomo può essere un tiranno o un cittadino, un uomo buono o un tristo. Ciò è fuori dell'argomento, è un altro aspetto dell'uomo.... In questa generalità c'è lezione per tutti, pei buoni e pei birbanti.... Ciò che vi s'impara è d'essere un uomo, come base di tutto il resto ». Dopo ciò, sembrerà poco calzante l'altra obiezione del Villari: « Si può dire che sia veramente uomo quello in cui *è scomparsa ogni distinzione fra il bene e il male*? Si può dire che sia mondo umano quello in cui manca ogni sentimento etico? ». Nè è esatto che il De Sanctis volesse ritrovare nel Machiavelli le idee del Vico: « Di una filosofia della storia e di

un diritto delle genti — proprio così egli scrive, — non ci è nel Machiavelli che la semplice base scientifica, un punto di partenza segnato con chiarezza e indicato ai suoi successori. *Il suo campo chiuso è la politica e la storia* ». Quando egli discorre dell'immutabilità ed immortalità dello spirito umano, messo a base della storia dal Machiavelli in luogo delle cause soprannaturali, non si sogna di alludere a uno spirito umano come « qualcosa d'affatto impersonale », secondo la curiosa espressione del Villari, sibbene allo studio che il Machiavelli fa dell'uomo e della sua psicologia. Ma pel Villari — del quale pure il rigore e il vigore e la coerenza del pensiero non sono le doti eminenti, — la critica del De Sanctis è « oscillante fra tendenze opposte » ; e si degna solo di concedere, che contenga delle.... *descrizioni vivaci* !

Ai tempi della dimora a Torino — quando scriveva i primi *saggi critici*, — ci richiamano i due saggi, sulla *Clelia* del Gattinelli, e sulla *Fedra*, prendendo occasione quest'ultimo dalla recita della Ristori del capolavoro del Racine. I critici francesi si dilettavano allora a gettar nella polvere le tragedie dell'Alfieri e il poeta insieme; e il De Sanctis faceva ad essi una degna risposta con l'assumer le difese dell'opera del tragico francese contro i pedanti di Francia e d'Italia, e contro un illustre tedesco, lo Schlegel. Non dirà molte cose nuove questo saggio a chi ricordi il gruppo degli altri saggi su critici ed opere drammatiche, a cui anche questo appartiene pel tempo e per l'argomento ; ma vi si troveranno formulate con grande lucidità le varie posizioni viziose della critica estetica; im-

portante sembrerà il sottile esame delle considerazioni dello Schlegel; e, specialmente, sarà gustata l'analisi estetica della tragedia del Racine.— Ritrasse il Racine il mondo antico o il mondo moderno? — si domandavano i critici, e se lo domanda anche il De Sanctis. — Non poteva il primo, non volle il secondo, fece un compromesso, e non riuscì a creare un vero organismo. Onde « il significato della sua tragedia non è in una vasta totalità, in cui tutti i personaggi conservano un valore assoluto, come in Euripide; ma è tutto in un sol personaggio, con cui e *per cui* esistono gli altri. Questi sono frammenti di uomini che hanno tanto di vita quanto basti a dar risalto a questa o quella qualità del personaggio principale ». « Fedra è una fuggevole apparizione in Euripide: ella è tutta una tragedia in Racine; essa sola tutto un mondo drammatico. Abbiamo la storia di un'anima appassionata, in tutta la sua ricchezza. » Chi non sente nell'analisi del carattere di Fedra lo spirito dell'interpetre geniale di Francesca da Rimini? E non ha Fedra qualche cosa di Francesca? Non disse lo Chateaubriand che la Fedra di Racine *c'est la chrétienne réprouvée, c'est la pécheresse tombée vivante entre les mains de Dieu?*

Dello stesso tempo sono i tre articoli sul *Murattismo* (1855), che ci ricordano un episodio della storia del risorgimento italiano, il movimento murattista, che cominciò a dar i primi segni dopo il Due dicembre, raggiunse la maggior forza nel 1855 e 1856, ed ebbe i suoi strascichi sin dopo il 1860. Vi presero parte un manipolo di avventurieri stretti intorno al noto Principe Luciano Murat (che, per

altro, dell'avventuriere aveva bensì le voglie, ma non l'ingegno nè l'ardire), ed un gruppo di liberali napoletani, in genere brave ed oneste persone, ma scarse di fede e di speranza, e di vedute corte. Per loro scusa tuttavia si può ricordare che al movimento murattista fece buon viso, per qualche tempo, il Conte di Cavour, e ad esso favorevoli si mostrarono il Rattazzi e il Lamarmora. Ma il De Sanctis, nel fondo di quell'agitazione, sospettò un losco affare, sul genere del colpo di stato di Luigi Bonaparte, e una nuova forma di servitù allo straniero. Tagliente è la sua analisi delle pretese *tradizioni murattiane*, delle « *idee di mio padre* », come scriveva il signor Luciano; e la dimostrazione della discontinuità fra la storia del regno di Gioacchino e quella del movimento nazionale italiano. « *Murattista* — egli dice benissimo — significava in Napoli non un uomo che rappresentava un'idea, ma un uomo che aveva servito Murat. » Al programma meschino, artificiale e malefico dei murattisti, il De Sanctis contrapponeva quello della schietta italianità e dell'unione col Piemonte.

Il corso sulla *Poesia cavalleresca* è, insieme col *Saggio sul Petrarca*, frutto della sua attività accademica di Zurigo. I giudizii sul *Morgante* e sull'*Innamorato* concordano con quelli ora generalmente accettati. É da considerare ciò che il De Sanctis diceva, quarant'anni addietro, sull'atteggiamento del Boiardo rispetto alla materia cavalleresca. Il Rajna ha insistito nell'osservazione, che non è punto vero che il poema del Boiardo sia tutto serio; che anzi « tra il Boiardo e il mondo da lui preso a rappresentare c'è un vero contrasto »; che

« se Lodovico non crede al mondo che canta e se ne fa giuoco, non ci crede nemmeno, e all' occasione se ne fa giuoco, il suo predecessore e maestro... » (*Fonti del Furioso*, p. 26 e sgg.). Lo stesso contrasto e gli stessi effetti scherzosi erano già ammessi dal De Sanctis; ma la spiegazione suonava alquanto diversa: giacchè, pel De Sanctis, la satira scoppia involontaria nel Boiardo per esser contradittorio l'assunto di lui, che volea cantar seriamente quei costumi cavallereschi che neanche per lui, nel fondo del suo sentimento, potevano esser più cosa seria: « onde nasce la lotta tra il fondo e la forma, e il ridicolo soverchia la serietà con la quale vengono trattati quei fatti ridicoli ». E qui è la differenza dall'Ariosto: nel Boiardo la contraddizione è invincibile, essendo tra la serietà con la quale egli, il nobile cavaliere, vuol guardare la vita cavalleresca, e il riso, a cui di tanto in tanto lo spettacolo di quella vita lo sforza, e perciò vera e propria incertezza ed irresolutezza di sentimenti e di pensieri; laddove nell' Ariosto la contraddizione è risoluta, giacchè la sua serietà ha un carattere puramente *umano*, verso le creature vagheggiate dalla sua immaginazione, e non già verso il contenuto della cavalleria e delle sue pratiche e costumanze. Che poi nel *Furioso* vi sieno parti considerevoli, le quali — come dice il Rajna — son tanto serie « che, quanto al tuono, potrebbero stare nel poema del Tasso », è un' osservazione che faceva già il De Sanctis, analizzando gli episodii passionali ariosteschi, come quelli di Cloridano e Medoro, di Zerbino ed Isabella, di Olimpia e Bireno, di Brandimarte e Fiordiligi, nei quali vedeva un accenno

del romanzo moderno. Se al Rajna sembra che, per certi rispetti, il *Furioso* dia la mano alla *Gerusalemme*, il De Sanctis aveva già detto, per es., che: « Zerbino è il modello di Tancredi: dategli un po' di malinconia e di sentimentalità, ed avrete Tancredi ». Ciò che non sarebbe stato disposto a concedere è che il *tuono*, in quelle parti, fosse poi proprio lo stesso di quello del Tasso.— Per terminar questi raffronti di somiglianze e divergenze tra le inedite lezioni del De Sanctis e gli studii del Rajna, noterò ancora che, se quest' ultimo afferma che « Messer Ludovico non ha nulla che fare col Cervantes », il De Sanctis invece poneva tra i due una relazione ideale, definendola così: « Nell'Ariosto l'elemento serio e satirico sono fusi insieme: non v'è intenzionalità di satira. Il Cervantes ha *dégagé* i due elementi dell'unità ariostesca: ha opposto il mondo moderno all'antico: in lui il mondo moderno è il rappresentato: la cavalleria è un sogno del passato, è la fissazione di un matto ».

Certo, il considerare il poema ariostesco come una pura opera d'arte, senza determinati fini politici o morali di nessuna sorta, è ora un luogo comune; ma non era così quando il De Sanctis faceva quelle sue lezioni. E, della veduta moderna, egli è stato il più acuto espositore ed il più efficace sostenitore (1). Al qual proposito non so tenermi

(1) Quanto sia tenace e risorgente l'erronea interpetrazione che il De Sanctis combatteva, è mostrato dal fatto che ancora nel 1877 un valente critico e filologo, il Canello, in una sua recensione del volume del Rajna, si rifaceva ad interpetrar l'Ariosto con un simbolismo politico e morale. " *La tragedia della vita italiana si riflette nel poema ariostesco. E la causa della tragedia è l'amore* " (vedi nella *Zeitschrift für romanische Philologie*. I. 1877, pp. 125-130).

dall'accennare un fatterello, occorso nel 1875 nell'occasione del centenario ariostesco a Ferrara; dove essendosi recato il De Sanctis e trovandosi in una solenne adunanza nella quale anche a lui toccava di parlare, il predecessore di lui sulla cattedra lesse un elaborato discorso mettendo a luce, secondo il rito, i patriottici e reconditi fini dell'Ariosto, l'amore all'Italia, l'odio agli stranieri, la satira al papato e così via. Il De Sanctis, nel prendere la parola a sua volta, si lasciò scappare: — che, ascoltando attentamente le molte ed ingegnose cose dette dal suo predecessore, s'era sentita venire irresistibile sulle labbra — *la domanda del cardinale Ippolito*! Ingenuo paragone, che non mancò di destare qualche scandalo tra gli ascoltatori.

Non dovrebbe esser necessario di discorrere in questa prefazione della *forma* degli scritti, che ora si pubblicano; ma, giacchè sembra che il senso della forma si sia fatto assai delicato e schifiltoso in Italia (del che bisogna rallegrarsi), mi affretto a dichiarare che questi volumi si presentano al pubblico semplicemente come istrumenti di studio e materia di meditazione, non già come raccolta di facili ed amene letture, o di esempii dell'arte del comporre. Una buona parte di essi non sono neanche *scritti* proprii del De Sanctis, ma rendiconti e riassunti di lezioni e di conferenze; e gli studiosi, anzichè imitar l'esempio di coloro che sottilizzano sulle parole e sulle immagini, vorranno piuttosto considerare la robusta costituzione del pensiero del De Sanctis, resistente anche ai rischi dell'improvvisazioni orali e delle rapide traduzioni stenografiche o abbreviative dei raccoglitori, che

spesso poi erano dei ragazzi! (L'Imbriani, per es., quando raccoglieva le lezioni sulla Poesia cavalleresca, aveva diciotto anni). Oh, se si sottomettessero a simil cimento le lezioni e i discorsi di molti celebrati professori ed oratori nostri contemporanei, che cosa credete voi che ne resterebbe? — Quanto agli scritti proprii del De Sanctis, quelli degli ultimi tempi sono spesso trascurati nella lingua e il disegno non vi appare sempre netto: il confronto, per esempio, fra i quattro capitoli del *Manzoni* e i due saggi sulla *Clelia* e sulla *Fedra* riesce certo a vantaggio di questi ultimi, scritti una ventina d'anni prima. È vero anche, che, in questi ultimi, si trattano argomenti ben più facili. Degli studii sul Manzoni io sono stato costretto ad aggravare la poca compiutezza formale, con l'aggiungervi una coda di lezioni, anzi di brani di lezioni, che riguardano bensì alcuni punti in essi non toccati o non svolti, ma non giovano certo all'armonia letteraria dell'insieme. Pure, quando non si può fare altrimenti, la forma deve cedere il luogo alla sostanza.

Si potrà notare, tra questi scritti di varii tempi, qualche lieve varietà di giudizio, come già abbiamo accennato a proposito del *Discorso sul romanzo storico* del Manzoni e di alcuni caratteri dei *Promessi sposi.* Ma si badi che, tranne in qualche caso rarissimo, la varietà è di solito soltanto apparente, ossia può essere un fenomeno subiettivo del lettore superficiale! Molto meno si troveranno nel De Sanctis contraddizioni, come leggermente corrono ad affermare i critici forse per l'abito acquistato nel giudicare scrittori davvero incoerenti. Le sue

pretese contraddizioni sono, tutt'al più, o improprietà di espressioni, o mancanza di passaggi e di determinazioni, o trascuranza nel richiamare ciò che egli aveva detto in altre occasioni, connettendolo anche formalmente con ciò che osservava di nuovo sui medesimi argomenti. E son difetti frequenti dei pensatori, che badano più alle *cose* che non a presentare le proprie composizioni letterarie in tenuta irreprensibile, e si dirigono mentalmente a chi è pronto e disposto a rifare il processo del loro pensiero.

Nello scritto sulle *Ricordanze* del Settembrini sono accennati i difetti dell'opera, con la delicatezza che si conveniva nell'occasione di un proemio ad un'opera postuma del martire illustre. La vita di quelle memorie è *vita di superficie* — dice il De Sanctis — ; e non hanno importanza obiettiva per lo storico e per l'uomo di Stato; e non tutto vi è eguale. Ma, anche a considerarle semplicemente, come egli vuole, quale opera d'arte, a me sembra che sieno lodate un po' troppo, specie là dove si accenna a paragonarle, e quasi a preferirle, alle *Mie prigioni*. Il carissimo libriccino del Pellico ha dell'opera d'arte l'unità del concetto e dell'ispirazione: l'opera dello scrittore napoletano è sparpagliata e indeterminata, oscillante fra l'aneddoto puramente esteriore e la sforzata considerazione politico-morale, fra il bozzettino e la storia a grandi linee. Rappresentare il dolore e il male come un mistero della Provvidenza, e a fronte di questo mistero, porre le consolazioni della religione e dell'umana pietà: ecco il *motivo* dell'opera del Pellico, che s'impadronisce del lettore, e lo trascina

e commuove, quali che ne sieno le particolari convinzioni politiche o religiose. Ma i nobili sentimenti e i gagliardi propositi del prigioniero dei Borboni non ricevono nell' animo di lui un' impronta artistica originale; la bellezza della vita non dà luogo alla bellezza dell' arte. E farei un po' di tara anche agli elogi della *prosa* del Settembrini, nella quale vi è assai, o m' inganno, di vezzo ed artifizio letterario. Per altro, il De Sanctis stesso nota che in quelle *Ricordanze* talora «il letterato guasta l' uomo».

Nell' ultima parte, ossia nell' appendice, son da notare in ispecie i due discorsi di *apertura* e di *chiusura*, letti nella sua scuola di prima del 1848: nell' uno dei quali si mostra l' evoluzione del suo pensiero verso i più larghi cieli di quelle teorie filosofiche sulla letteratura che superavano il purismo e il romanticismo e che dovevano alla lor volta esser dal De Sanctis superate in ciò che avevano d' astratto o d' arbitrario; e nell' altro appare già quel concetto ampio della *scuola*, che egli poi doveva più volte esprimere, ed anche nell' articolo pubblicato sull' *Antologia* del 1872 e nel bel discorso politico di Trani del 1883, entrambi qui raccolti. I versi intitolati la *Prigione* e i brani del dramma il *Torquato Tasso* ci trasportano dalla scuola al carcere di Castel dell'Uovo, dove il De Sanctis stette rinchiuso nel 1850 e 1851. Se vi è deficiente la virtù poetica, riusciranno interessanti per la situazione stessa in cui furono composti, pei pensieri che contengono. Nel piccolo gruzzolo letto di lettere, farà sorridere la prima del 1841 tra il leopardiano, il romantico e il pedantesco

e si noteranno anche alcune letterine famigliari, in cui si rivela il suo cuore e la sua semplicità, alcune altre di argomento politico, quelle al suo editore Morano che ci danno ragguagli sulla composizione di parecchi suoi lavori, e le lettere dell'economista Cherbuliez e del letterato Gaspary, a lui dirette.

I contributi biografici e bibliografici, messi in ultimo, non saranno forse inutili per chi vorrà scrivere una buona biografia del De Sanctis che finora manca, e pel futuro curatore di una nuova, ordinata e definitiva edizione di tutte le opere. Intanto, col volume delle lezioni sulla *Letteratura italiana del secolo XIX*, e con questi due, che si pubblicano ora, si è cercato di ovviare alle mancanze più gravi ed ai bisogni più urgenti, e di dare un qualche compimento, come si è detto, alla raccolta delle opere del De Sanctis, ch'è in commercio (1).

Resina, agosto 1897.

BENEDETTO CROCE

(1) Parecchie delle cose stampate in questi due volumi, e che io avevo ricercato a lungo e vanamente, mi sono state fornite dall'amico GERARDO LAURINI, al quale mi professo gratissimo per questo ed altri aiuti datimi nel corso della stampa. Il Laurini è di quelli che conservano per la memoria del De Sanctis un culto, che non è solo di parole.

I.

MANZONI

STUDII E LEZIONI

[Nella prefazione al volume sulla *Letteratura italiana nel secolo XIX*, p. VIII, fu fatto breve cenno del corso sul Manzoni che il De-S. tenne nell'Università di Napoli nell'anno scolastico 1871-72. La prima lezione ebbe luogo il 29 gennaio 1872; e il De-S. trattò in essa delle condizioni politiche e sociali di Europa al principio del secolo XIX, e del sorgere del romanticismo e delle nuove idee letterarie in contrapposizione a quelle del secolo XVIII, per mostrare in tal modo l'ambiente donde uscirono gl'*Inni sacri* del giovane Manzoni. Nella seconda studiò i primi accenni dell'ideale manzoniano, così negli *Inni* come nel personaggio di Adelchi; e nella terza, sotto il medesimo punto di vista, la figura di Ermengarda. La quarta lezione fu consacrata all'esame del *Cinque Maggio*; la quinta e sesta, al *Conte di Carmagnola*; la settima, al coro sulla *Battaglia di Maclodio*: l'ottava, alla tragedia *Adelchi*, e in ispecie al primo coro di essa. Con la nona lezione il De-S. entrò in un esame minuto dei *Promessi Sposi*.

Le prime otto lezioni furono pubblicate sul giornale napoletano la *Libertà* (in venti numeri dell'anno IV, 1872, compresi tra il n. 31 del 31 gennaio, e il n. 89 del 29 marzo), raccolte dal discepolo del De-S., Francesco Torraca. Avendo allora proprio la *Libertà* cessate le sue pubblicazioni, il Torraca prese a scrivere i riassunti delle lezioni sul *Pungolo*, (aprile e maggio 1872). Contemporaneamente, un altro uditore delle lezioni del De-S., del quale ci duole d'ignorare il nome, cominciò a raccoglierle per un altro giornale intitolato l'*Era Novella* (quattordici numeri, compresi fra il n. 98 dell'anno II, 9 aprile 1872, e il n. 151, 1° giugno, che riguardano le sole lezioni sui *Promessi Sposi*).

Ma, nell'anno stesso in cui trattava del Manzoni nel suo corso dell'Università di Napoli, e nell'anno seguente, il De-S. venne pubblicando sulla *Nuova Antologia* quattro lunghi articoli sul Manzoni, che furono prodotti dallo stesso lavorio di pensiero che aveva prodotto

le lezioni, e in buona parte possono considerarsi come un riassunto di queste. I quattro articoli sono: *Il mondo epico-lirico di A. M.*, nel fascicolo di febbraio, *La poetica del M.*, in quello di ottobre 1872, *La materia dei Promessi Sposi* e i *Promessi Sposi*, nei fascicoli di ottobre e dicembre 1873. Salvo alcune trasposizioni e parecchie omissioni, il primo di questi articoli corrisponde, in certo modo, alle prime quattro lezioni; il secondo alle cinque seguenti, e gli altri due alla serie delle lezioni sui *Promessi Sposi*.

Questi quattro articoli non sono stati mai raccolti insieme, benchè il primo venisse incluso nei *Nuovi saggi critici* e in parte rifuso nelle ultime pagine della *Storia della letteratura*, e il terzo e quarto messi ad accompagnamento dei *Promessi Sposi* nell'edizione diamante del Barbera (1888).

In quanto alle lezioni, solo una di esse, la quarta, relativa al *Cinque Maggio*, fu ristampata, prima dal Torraca sulla *Rassegna* di Roma, e poi in opuscolo dal Mandalari (editore A. Morano, 1884; 2ª ediz., 1894).

In questo volume si raccolgono per la prima volta i quattro studii formanti come una monografia sul Manzoni, e in appendice ad essi una serie di frammenti delle lezioni: alcuni scelti dai sunti pubblicati sulla *Libertà*, ed altri da quelli dell' *Era novella*. I frammenti scelti o trattano argomenti di cui non si tratta negli studii, o svolgono più ampiamente ciò che in questi è accennato di volo.

Per compiutezza bibliografica, notiamo che il De-S. discorse dell' ode manzoniana *Marzo 1821* in una prolusione letta a Zurigo e pubblicata nei *Saggi Critici*, e che sul carattere di *Don Abbondio* tenne poi una conferenza al Circolo Filologico di Firenze la sera del 25 novembre 1873. Di questa conferenza fu pubblicato un sunto sul giornale la *Nazione* del 3 dicembre di quell'anno; e lo stesso sunto fu ristampato dal Mandalari nella *Piccola Rivista* di Roma (a. I, n. 1, gennaio 1892), e ripubblicato nel giornale letterario napoletano il *Fortunio*, a. V, n. 14, 31 maggio 1892, e poi nel *Corriere di Napoli*, a. XXII, n. 130, 11-12 marzo 1893. Ma non si ristampa qui e per essere la conferenza, o almeno il sunto, poco felice, e perchè non aggiungerebbe nulla a ciò che si dice sul carattere di *Don Abbondio* negli studii, e nel lungo frammento delle lezioni che riproduciamo.

Per le relazioni del De-S. col Manzoni, vedi un aneddoto nella commemorazione del De Meis, nel vol. *In memoria*, pp. 117-118].

I.

IL MONDO EPICO-LIRICO DEL MANZONI.

Il 1815 è una data memorabile come quella del Concilio di Trento. Segna la manifestazione di una reazione, non solo politica, ma filosofica e letteraria, iniziata già negli spiriti, come se ne vedono le ombre ne' *Sepolcri* di Foscolo e Pindemonte. La reazione fu così violenta e rapida come la rivoluzione. Invano Bonaparte tentò di arrestarla, facendo delle concessioni e cercando nelle idee medie una conciliazione. Il movimento impresso giunse a tale, che tutti gli attori della rivoluzione furono mescolati in una comune condanna: Giacobini e Girondini, Robespierre e Danton, Marat e Napoleone. Il terrore bianco successe al rosso.

Venne su un nuovo vocabolario, filosofico, letterario e politico. I due nemici erano lo scetticismo e il materialismo, e vi sorse contro lo spiritualismo, portato sino al misticismo e all' idealismo. Al dritto di natura si oppose il dritto divino, alla sovranità popolare la legittimità, a' dritti individuali lo stato, alla libertà l' autorità o l' ordine. Il Medio Evo ritornò a galla, glorificato come la culla dello spirito moderno: fu corso e ricorso dal pensiero in tutti i suoi indirizzi. Il Cristianesimo, bersaglio dianzi di tutti gli strali, divenne il centro di ogni investigazione filosofica e la bandiera di ogni progresso sociale e civile: i classici furono per istrazio chiamati pagani, e le dottrine liberali furono qualificate pretto paganesimo. Gli ordini monastici furono

dichiarati benefattori della civiltà; e il papato, potente fattore di libertà e di progresso. Mutarono i criterii dell'arte. Ci fu un'arte pagana e un'arte cristiana, di cui fu cercata la più alta espressione nel gotico, nelle ombre, ne' misteri, nel vago e nell' indefinito, in un di là che fu chiamato l'ideale, in un'aspirazione all' infinito, non capace di soddisfazione, perciò malinconica. La malinconia fu battezzata e detta qualità cristiana: il sensualismo, il materialismo, il plastico divenne il carattere dell'arte pagana; sorse il genere cristiano e romantico in opposizione al genere classico. Religione, fede, cristianesimo, l'ideale, l'infinito; lo spirito, il trono e l'altare, la pace e l'ordine, furono le prime parole del nuovo secolo. La contraddizione era spiccata. A Voltaire, a Rousseau, a Diderot, succedevano Chateaubriand, Staël, Lamartine, Victor Hugo, Lamennais. E proprio nel 1815 uscivano in luce gl' *Inni sacri* del giovane Manzoni. Storia, letteratura, filosofia, critica, arte, dritto, tutto prese quel colore. Avevamo un neo-guelfismo; il Medio Evo si drizzava minaccioso e vendicativo contro tutto il Rinascimento.

E non era già un movimento fattizio e artificiale, sostenuto da penne salariate, promosso dalle polizie, suscitato da interessi temporanei. Era un serio movimento dello spirito, secondo le eterne leggi della storia, al quale partecipavano gl' ingegni più eminenti e liberi del nuovo secolo. Movimento esagerato, senza dubbio, ne' suoi inizii, perchè mirava non solo a spiegare, ma a glorificare il passato, a cancellare dalla storia i secoli, a proporre come modello il Medio Evo. Ma l'una esagerazione chiamava l'altra. La dea Ragione e la comunione de' beni aveano per risposta l'apoteosi del carnefice e la legittimità dell' Inquisizione.

Ma l'esagerazione fu di corta durata, e la reazione fallì ne' suoi tentativi di ricomposizione radicale. Avea contro di sè nuovi interessi, venuti su con la rivoluzione: interessi economici, morali e intellettuali. D'altra parte, il nuovo ordine di cose favoriva pure la monarchia, che avea contribuito a promuoverlo. Non era interesse dei principi ristau-

rare le maestranze, le libertà municipali, le classi privilegiate, tutte quelle forze collettive sparite nel vortice rivoluzionario, nelle quali essi vedevano un freno al loro potere assoluto. Rimase, dunque, in piedi quasi dappertutto e quasi intero l'assetto economico e sociale consacrato da' nuovi codici, e si radicarono più i nuovi principii sui quali era fondato. La reazione, ch' era in manifesta contraddizione con tutte le idee moderne, non potè durare. Sopravvennero a poca distanza i moti di Spagna, di Napoli, di Torino, di Parigi. Grecia e Belgio conquistavano la loro autonomia. Il sentimento nazionale si svegliava insieme col sentimento liberale. E il secolo XVIII ripigliava il suo cammino coi suoi dritti individuali, co' suoi principii di eguaglianza, con la sua carta dell'ottantanove. La reazione per vivere in questo ambiente fu costretta di venire a patti, di trasformarsi, pigliare idee e linguaggio moderno: non fu più reazione o semplice restaurazione, ma transazione o conciliazione.

O piuttosto: quel movimento, che avea aria di reazione, sedati i primi bollori, era in fondo la stessa rivoluzione, che, ammaestrata dall' esperienza, moderava e disciplinava sè stessa. I disinganni, le rovine, tanti eccessi, un ideale così puro, così confidente, profanato al primo contatto col reale, tutto questo dovea fare una grande impressione sugli spiriti e renderli meditativi. La reazione era il passato ancora vivo nelle moltitudini, assalito con una violenza che tirava in suo favore anche gl' indifferenti, e che ora rialzava il capo con superbia di vincitore. L' esperienza ammaestrò che il passato non si distrugge con un decreto, e che si richiedono secoli per distruggere l' opera di secoli. E ammaestrò pure che la forza allora edifica solidamente, quando sia preceduta dalla persuasione, secondo quel motto di Campanella che *le lingue precedono le spade*. Evidentemente la rivoluzione avea errato, esagerando le sue idee e le sue forze, ed ora si rimetteva in via con minor passione, ma con un senso più corretto del reale, confidando più nella scienza

che nell' entusiasmo. Che cosa era dunque quei movimento del secolo XIX? Era lo stesso movimento del secolo XVIII, che dallo stato spontaneo e istintivo passava nello stato di riflessione, e rettificava le posizioni, riduceva le esagerazioni, acquistava il senso della natura e del limite, una coscienza politica. Era lo spirito nuovo che giungeva a più chiara coscienza di sè, e prendeva il suo posto nella storia. Chateaubriand, Lamartine, Victor Hugo, Lamennais, Manzoni, Grossi, Pellico erano liberali non meno di Voltaire e Rousseau, di Alfieri e Foscolo. Sono anch' essi eredi del secolo XVIII, il loro programma è sempre l' ottantanove, il *credo* è sempre libertà, patria, uguaglianza, dritti dell' uomo.

La forma più accentuata della reazione era il ritorno delle idee cattoliche. Il sentimento religioso, troppo offeso, offende a sua volta, e si vendica; pure non può sottrarsi alle strette della rivoluzione. Risorge, ma impressionato dello spirito nuovo, col programma del secolo XVIII. Ciò a cui mirano i neocattolici, non è il negare quel programma, come fanno i puri reazionarii, co' Gesuiti in testa, ma conciliarlo col sentimento religioso, e dimostrare che anzi quello è appunto il programma del Cristianesimo, contemplato nella purezza delle sue origini. È la vecchia tesi di Paolo Sarpi, ripigliata e sostenuta con maggior vigore di parola e di scienza. Notabile è soprattutto quello che ne scrisse il Manzoni nella *Morale cattolica* in confutazione del Sismondi. La rivoluzione è costretta a rispettare il sentimento religioso, a discutere il Cristianesimo, a riconoscere la sua importanza e la sua missione nella storia; ma, d' altra parte, il Cristianesimo ha bisogno per suo passaporto del secolo XVIII, e usa quel linguaggio e quelle idee, e odi parlare di una democrazia cristiana e di un Cristo democratico, a quel modo che i liberali trasferiscono a significato politico parole scritturali, come l' apostolato delle idee, il martirio patriottico, la religione del dovere, la missione sociale. La rivoluzione scettica e materialistica prende per sua bandiera *Dio e Popolo*, e la religione dommatica e ascetica lascia

le altezze del soprannaturale, e s' impregna di umanismo e di naturalismo, si avvicina alla scienza, prende forma filosofica. si fa valere come morale e come poesia. È lo spirito nuovo, che accoglie in sè gli elementi vecchi, ma trasformandoli e assimilandoli a sè; e in quel lavoro trasforma anche sè stesso, si realizza ancora più. Questo è il senso del gran movimento uscito dalla reazione del secolo XIX, di una reazione mutata subito in conciliazione. E la sua forma politica e la Monarchia per la grazia di Dio e la volontà del popolo.

La base teorica di questa conciliazione è un nuovo concetto della verità, rappresentata come un divenire ideale, cioè a dire secondo le leggi dell' intelligenza o dello spirito. Il corso ideale non fu più sovrapposto alla storia, ma fu uno con quella, ciò che Vico avea detto conversione del vero col certo. Il qual concetto, da una parte, ridonava ai fatti una importanza che era loro contrastata da Cartesio in qua. li allogava, li legittimava, dava a quelli un significato e uno scopo, creava la filosofia della storia: d' altra parte. realizzava il divino, togliendolo alle astrattezze mistiche del soprannaturale e umanizzandolo. Il concetto adunque era in fondo radicalmente rivoluzionario, in opposizione ricisa col Medio Evo e lo scolasticismo, quantunque apparisse una reazione a ciò che di troppo esclusivo e assoluto era nel secolo XVIII. Sicche quel movimento in apparenza reazionario doveva condurre a un nuovo sviluppo della rivoluzione su di una base più solida e razionale.

Il primo periodo del movimento fu detto romantico in opposizione al classicismo. Ebbe per contenuto il Cristianesimo e il Medio Evo, come le vere fonti della vita moderna, il suo tempo eroico, mitico e poetico. Il Rinascimento fu chiamato paganesimo, e quell' età che il Rinascimento chiamava barbarie, risorse cinta di novella aureola. Parve agli uomini di rivedere dopo lunga assenza Dio e i santi e la Vergine e que' cavalieri vestiti di ferro e i tempii e le torri e i crociati. Le forme bibliche oscurarono i colori classici;

il gotico, il vaporoso, l' indefinito, il sentimentale liquefecero le immagini, riempirono di ombre e di visioni le fantasie. Cronisti e trovatori furono disseppelliti; l'Europa ricostruiva pietosamente le sue memorie, e vi s' internava, vi s' immedesimava, ricreava quelle immagini e quei sentimenti. Ciascun popolo si riannodava alle sue tradizioni, vi cercava i titoli della sua esistenza e del suo posto nel mondo, la legittimità delle sue aspirazioni. Alle antichità greche e romane successero le antichità nazionali, penetrate e collegate da uno spirito superiore e vivificatore, dallo spirito cattolico. Si svegliava l' immaginazione, animata dall' orgoglio nazionale e da un entusiasmo religioso spinto sino al misticismo, e usciva dal lungo torpore più vivace il genio della metafisica e dell' arte. Risorgevano l' alta filosofia e l' alta poesia. Lirica e musica, poemi filosofici e storici erano le voci di questo ricorso. Ivi cerchi invano il candore e la semplicità dello spirito religioso; è un passato rifatto e trasformato da immaginazione moderna, nella quale ha lasciato i suoi vestigi il secolo XVIII. Non ci sono più le passioni ardenti e astiose di quel secolo, ma ci sono le sue idee, la libertà, la democrazia, il progresso, ricoverate sotto il manto della Vergine, alitate dallo Spirito Santo. La rivoluzione vinta non minaccia più; lascia il sarcasmo, l' ironia, l' ingiuria, e, trasformatasi in apostolato evangelico, prende abito umile e supplichevole, e fa suo il pergamo, tira dalla sua Cristo e la Bibbia, diviene l' *Ultima parola di un Credente.* La *Divina Commedia* è capovolta. Non è l' umano che s' india, è il divino che si umanizza. Il divino rinasce, ma senti che già innanzi è nato Bruno, Campanella e Vico.

Nel 1815, quando la reazione era già molto avanzata negl' intelletti, sì che la lega de' principi si chiamava Santa Alleanza, e si uccideva in nome della Santa Fede, fra il rumore di que'grandi avvenimenti, usciva in luce un libriccino, a cui nessuno badò, intitolato *Inni.* Foscolo chiudeva il suo secolo co' *Carmi*; Manzoni apriva il suo con gl' *Inni.* Parevano due mondi opposti. Là era l' Umanità senza l'ani-

ma e senza Dio. Qui, dopo lungo obblio di secoli, ricompariva il cielo. *Il Natale, La Passione, La Pentecoste* erano le prime voci del nuovo secolo. Natali, Marie e Gesù ce ne erano infiniti nella vecchia letteratura, materia insipida di canzoni e sonetti, tutti dimenticati. Mancata era l' ispirazione da cui uscirono gl' inni della Chiesa, i canti religiosi di Dante e del Petrarca, e i quadri e i templi e le statue de' nostri antichi artisti. Su quella sacra materia avea soffiato il Seicento e l' Arcadia, insino a che disparve sotto l' ironia e il sarcasmo del secolo XVIII. Ora la poesia faceva anche lei il suo concordato. Ricompariva quella vecchia materia, ringiovanita da nuova ispirazione.

Onde veniva all' Italia quella nuova ispirazione? Dissero d' oltremonte. Narrarono che il giovine Manzoni, partito d' Italia tutto pieno di Alfieri, fosse venuto di Parigi romantico e cattolico, capitato in quei circoli intedescati, che facevano opposizione all' impero, o piuttosto alla rivoluzione, e proclamavano la legittimità e il diritto divino. Parve al giovine vedere mondo nuovo, e gl' *Inni* uscirono da quel primo entusiasmo religioso, che accompagnava a Roma il Papa reduce, ispirava ad Alessandro la federazione cristiana, prometteva agli uomini stanchi un' era nuova di pace. La giovine generazione sorgeva tra queste illusioni; e mentre il vecchio Foscolo fantasticava un paradiso delle Grazie, allegorizzando con colori antichi cose moderne, Manzoni ricostruiva l' ideale di un paradiso cristiano, e lo riconciliava con lo spirito moderno.

Il medesimo fu di Cesare Beccaria. Anche lui era stato a Parigi, e n' era venuto volteriano ed enciclopedista. Da Parigi veniva la rivoluzione, da Parigi veniva la reazione. L' Italia era uscita dalla sua solitudine intellettuale ed era al séguito, riceveva l' impulso. Il centro più vivace di quel moto europeo in Italia era sempre Milano, dov' erano più vicini e più potenti gl' influssi francesi e germanici. Là si inaugurava nel *Caffè* il secolo XVIII. E là s' inaugurava nel *Conciliatore* il secolo XIX. Manzoni succedeva a Bec-

caria, e i Verri e i Baretti del nuovo secolo erano i Pellico, i Berchet, i Grossi, i D'Azeglio.

Il fenomeno non era solo italiano, era europeo. Fin dal secolo scorso cominciata era una più stretta comunanza intellettuale nella colta Europa, aiutando a ciò anche le guerre napoleoniche. L'imperatore portava in Germania le idee francesi e riportava le idee tedesche a Parigi. Il nemico galoppava dietro al suo cavallo. Parigi diveniva un centro attivo di scambii intellettuali, di esportazione e d'importazione. Le idee locali, manifatturate a Parigi, prendevano faccia europea. In quel centro vivace di formazione e di diffusione l'ammiratore di Alfieri, l'amico di Goethe, di Cousin e di Fauriel, s'iniziava alla vita europea, prendea l'aria del nuovo secolo.

Ma l'uomo nuovo, che si andava in lui formando, non cancellava l'antico; anzi vi s'inquadrava. Rimaneva l'erede di Beccaria, il figlio del secolo XVIII, l'ammiratore d'Alfieri. Il sentimento religioso non operò in lui come reazione, o negazione, cacciando violentemente dal suo seno le convinzioni e i sentimenti antichi; anzi consacrò quelle convinzioni e quei sentimenti, ponendoli sotto la protezione del cielo. Il nuovo cattolicismo aveva i suoi furori, le sue vendette, le sue esagerazioni. Il romanticismo era una vera reazione, perciò esclusivo ed esagerato. Quanta passione in quei romantici! Respingevano il paganesimo, e riabilitavano il Medio Evo. Rifiutavano la mitologia classica, e preconizzavano una mitologia nordica. Volevano la libertà dell'arte, e negavano la libertà di coscienza. Rigettavano il plastico e il semplice delle forme classiche, e vi sostituivano il gotico, il fantastico, l'indefinito e il lugubre. Surrogavano il fattizio e il convenzionale dell'imitazione classica con imitazioni fattizie e convenzionali di peggior gusto. E per fastidio del bello classico idolatravano il brutto. A una superstizione tenea dietro l'altra. Ciò ch'era legittimo e naturale in Shakespeare e in Calderon, diveniva strano, grossolano,

artificiale in tanta distanza di tempi, in tanta differenza di concepire e di sentire.

Manzoni in tutte queste violenze d'idee e di stile non vede altro se non un contenuto religioso redivivo sulla terra, Cristo smarrito e ritrovato al di dentro di noi. La sua anima giovanile, già piena di un mondo morale, i cui nobili accenti odi suonare ne' versi per la morte di Carlo Imbonati, accoglie que' sentimenti religiosi come compimento e corona di quello. Ritorna la Provvidenza sulla terra, ricomparisce il miracolo nella storia, rifioriscono la speranza e la preghiera, il cuore si raddolcisce, si apre a sentimenti miti; su' disinganni e sulle discordie mondane spira un alito di perdono e di pace. Questo è il paradiso cristiano, vagheggiato negl' *Inni*. Senti che lo spirito nuovo in quel ritorno delle idee religiose non abdica, e penetra in quelle idee e se le assimila, e vi cerca e vi trova sè stesso. Perchè la base ideale di quegl'*Inni* e sostanzialmente democratica: è l'idea del secolo battezzata sotto il nome d'idea cristiana, l'eguaglianza degli uomini tutti fratelli di Cristo, la riprovazione degli oppressori e la glorificazione degli oppressi: è la famosa triade, libertà, uguaglianza, fratellanza, vangelizzata: è il Cristianesimo ricondotto alla sua idealità e armonizzato con lo spirito moderno. Onde nasce un mondo ideale, riconciliato e concorde, ove si acquetano le dissonanze del reale e i dolori della terra. Ivi è il Signore, che nel suo dolore pensò a tutti i figli di Eva; ivi è Maria, nel cui seno regale la femminetta depone la sua spregiata lagrima: ivi è lo Spirito, che scende aura consolatrice nei languidi pensieri dell'infelice; ivi è il regno della pace, che il mondo irride, ma che non può rapire. Il nunzio di Dio non si volge alle vegliate porte de' potenti, ma ai pastori ignoti al duro mondo. La madre compose il figliuolo in poveri panni, nell'umil presepio. Il povero, sollevando le ciglia al cielo che è suo, volge in giubilo i lamenti, pensando a cui somiglia. La schiava non sospira più, baciando i pargoli, non mira invidiando il seno che nutre i liberi.

Lo Spirito scende placabile, propizio ai suoi cultori, propizio a chi l'ignora. Il fanciulletto nella veglia bruna chiama Maria, il navigante nella tempesta ricorre a Maria. Gli uomini sono nati all'amore, nati alla scuola del cielo.

Questo mondo ideale contiene in sè il mondo morale, come l'aveva concepito il pensiero moderno. È il mondo della libertà e dell'eguaglianza, tolto a' filosofi e rivendicato alla Bibbia, alla rivelazione cristiana. Certo, la realtà non era d'accordo con questo ideale, chi pensi cosa era allora la Santa Fede e la Santa Alleanza. Ma il poeta era la nuova generazione, pura di passioni giacobine e sanfediste, avida di pace dopo sì lunga lotta, aperta alle illusioni, facile ai rosei ideali. Dopo così violente espansioni nel mondo esterno, lo spirito si raccoglieva in sè, diveniva contemplativo e religioso, si creava nella sua solitudine un mondo ideale. Ivi realizzava quella società che vagheggiavano Beccaria e Filangieri con una fede robusta, fiaccata dall'esperienza; ivi trovava Dio accanto al fanciulletto, alla femminetta, alla schiava, al povero, all'oppresso; ivi costruiva quel regno della libertà e dell'eguaglianza, di cui ogni vestigio, dopo tante illusioni e speranze, era scomparso sulla terra. Il mondo religioso, ridotto vacua esteriorità, riacquistava un contenuto, riconduceva nelle sue forme l'antico ideale oscurato nella coscienza, e, spogliatasi la sua rigidità dommatica e dottrinale, brillava come arte e come morale. Questa era la nuova ispirazione, alta sulle passioni contemporanee, che rifaceva una poesia a' Natali, a' Gesù e alle Marie.

Ciò che fa impressione sul poeta non è la santità e il misterioso del dogma. Non riceve il soprannaturale con raccoglimento, con semplicità di credente. Il miracolo non lo esalta, non l'ispira. Lo annunzia e passa. Una delle cose più mirabili della tradizione cristiana è l'adempimento delle profezie. Il poeta si contenta di dire:

Da cui promise, è nato;
Donde era atteso, uscì.

L'ispirazione non esce dal suo cuore, non dalla sua fede: esce dalla sua immaginazione. Non è un credo, è un motivo artistico. La mira è a trasportare il soprannaturale nell'immaginazione e, se posso dir così, a naturalizzarlo. Diresti che innanzi al giovine poeta ci sia il ghigno d'Alfieri e di Foscolo, e che non si attenti di presentare a' contemporanei le disusate immagini se non pomposamente decorate. L'idea di un Redentore divino è una delle più commoventi per i cuori semplici. Il poeta si sforza di renderla concepibile e ragionevole, e ne cava il magnifico paragone del masso (1). Il sentimento rimane sperduto tra quelle onde di un'immaginazione concitata. Niente è più contrario al genere romantico. L'inno, poesia essenzialmente religiosa, è la materia propria dell'infinito e del soprannaturale, la congiunzione dell'anima con Dio, l'esaltazione spirituale in regioni accessibili più al sentimento che all'immaginazione. Il suo carattere è la schiettezza e l'ingenuità. Non essendo più possibile quella verginità della fede che rende incomparabili gl'inni ecclesiastici, i moderni hanno cercato supplirvi con gli effetti musicali, gittando nelle loro contemplazioni quel non so che vago e intimo, che fu detto sentimento romantico. Ma il nostro poeta rimane classico nelle sue forme: vi si sente ancora la scuola di Vincenzo Monti. Invano si arrampica tra le nubi del Sinai; non si regge, ha bisogno di toccar terra: il suo spirito non riceve se non ciò che è chiaro e plastico: le sue forme sono descrittive, oratorie e letterarie, pur vigorose e piene di effetto, perchè animate da immaginazione fresca e in materia nuova. Degli angioli e de' pastori così parla la Bibbia: *Ecce Angelus Domini stetit juxta illos, et claritas Dei circumfulsit illos. Et subito facta est cum angelo multitudo militiae cœlestis laudantium Deum et dicentium; Gloria in altissimis Deo.*

---

(1) I comentatori notano che di questo paragone il Manzoni tolse il concetto dall'inno ecclesiastico *In dedicatione ecclesiae*, o da un luogo di Virgilio.

Questo dee parer troppo semplice a una immaginazione moderna. Il poeta vi profonde i suoi più bei colori, ne cava tre strofe pittoresche; l'ultima strofa annunzia una immaginazione piacevolmente eccitata, che fa intorno all'argomento gli ultimi ricami. Ti nasce l'impressione di una bella apparizione, che sorprende e solletica la vista, com'è a veder certe fiammelle ne' fuochi artificiali, e non t'invita a raccoglimento, come quella frase, nella sua santa semplicità così piena di energia: *claritas Dei circumfulsit illos.* Questa emozione, che cerca il suo appagamento nelle combinazioni esteriori di quei fatti soprannaturali, e non ha radice nelle prime e dirette impressioni del sentimento religioso, rivela un calore tutto d'immaginazione, un sentimento puramente artistico, com'è negli scrittori neocattolici di quel tempo. Di qui nasce quell'apparato rettorico, che talora vi prende il sentimento, specialmente nell'Inno della Passione o nell'altro della Risurrezione. E sarebbe insopportabile se a volta a volta quella corrente di esclamazioni e interrogazioni non fosse rotta dalla rappresentazione di quel mondo morale, espresso in immagini e pensieri nuovi e semplici, che è la vera base poetica degl'*Inni*, il ponte che lega le antiche tradizioni co' sentimenti contemporanei. Questo ci rende così attraente il Natale e l'Inno a Maria, e comunica alla Pentecoste eloquenza e grandezza morale (1).

---

(1) Questo punto è esemplificato così nella Lez. I: " La parte vera degli Inni, quella in cui si rivela il poeta, ancor giovane, si ha dove egli lascia il soprannaturale e tocca la terra, e vi rappresenta le impressioni umane dinnanzi alle idee religiose. Il sentimento democratico esalta il poeta e lo rende semplice ed efficace, quando rappresenta il cielo come la difesa degl'infelici.

" Sentite la nuova poesia che nasce; sentite in questi versi colui che descriverà la madre di Cecilia in mezzo alla peste:

La mira madre in poveri
Panni il figliuol compose,
E nell'umil presepio
Soavemente il pose.

In questa ricostruzione di un mondo celeste si sviluppa na lirica alta sulle collere e sulle cupidigie mondane, che a la sua prospettiva nell' altra vita. Il momento drammaco di questa lirica è la morte, e la sua forma ordinaria

" Addio forme descrittive, addio paragoni! Eccovi il sentimento ell' eguaglianza umana in un piccol tratto rimasto immortale:

A tutti i figli d'Eva
Nel suo dolor pensò.

" Quanta verità in questi versi:

Nelle paure della veglia bruna
Te noma il fanciulletto; a Te, tremante,
Quando ingrossa ruggendo la fortuna,
Ricorre il navigante.

" Guardate se si può meglio rappresentare l'anima della femmiietta, abbandonata dagli uomini, che cerca aiuto alla Vergine:

La femminetta nel tuo sen regale
La sua spregiata lacrima depone,
E a Te, beata, della sua immortale
Alma gli affanni espone.

" Sentite il reale, sentite il terreno mostrarsi nella pienezza della ede verso quel soprannaturale descritto innanzi. Ci può essere niente li più vero di questi versi?

Per te sollevi il povero
Al ciel ch' è suo le ciglia;
Volga i lamenti in giubilo,
Pensando a cui somiglia.

" Ecco la parte viva degli Inni. Quando il poeta vuol gettarsi nel soprannaturale, diventa oratorio e talora retorico; quando si accosta alla terra, le sue forme sono semplici ed eloquenti. E voi da ciò raete l'indizio che quest' uomo non è nato per rappresentare l'ideale come concetto dell'intelletto; e che, quando troverà un campo oncreto e determinato, svilupperà tutta la sua potenza. „

è la preghiera, alzamento dell' anima a Dio. Questo vivo sentimento del soprannaturale che alita sul corso agitato degli avvenimenti, e ti somiglia il convento eminente sulle città e castella, dove cercava pace l' uomo travagliato e logoro da passioni terrestri, è appunto la lirica del Medio Evo, è Beatrice e Laura, visioni e fantasmi nella vita terrena, divenute vere persone poetiche nell' altro mondo. Figlia di questo mondo mistico è l' *Ermengarda*, creatura appena abbozzata, più simile a fantasma che a persona, intorno alla quale rugge la tempesta, mossa per lei, mentr' ella si leva su, con gli occhi al cielo.

Niente potea meglio ritrarre quel mondo feroce e sconvolto della barbarie, con le sue chiese e i suoi conventi, co' suoi angioli e i suoi santi. Nello sfondo del quadro vedi sempre su quelle agitazioni barbariche Ermengarda, la trasfigurazione della morte, quasi un risvegliarsi dell' anima alla vera vita. Questo sentimento della vanità delle cose terrestri, *omnia vanitas*, nel maggiore eccitamento degli odii umani, questo paradiso di pace e di obblio che ti fluttua sul capo ne' ruggiti di età ferine, è la più bella concezione della poesia in questo misticismo redivivo. L' antagonismo è ancora più drammatico, perchè si agita nell' animo stesso della morente, dove le rimembranze del tempo felice nutrono l' ultimo avanzo degli ardori terrestri, e generano uno strazio raddolcito dalla preghiera e dalla speranza. Rinasce la malinconia, quella soavità nello strazio, quel cielo nella terra, quel paradiso nell' inferno, di cui si vede un preludio appena indicato e senza carattere ne' versi amabili del Pindemonte. Qui la malinconia ha il suo carattere, è il naturale effluvio di tutto un mondo poetico. Ed è di una chiarezza italiana, avendo la sua base non in quel vago de' sentimenti e dei desiderii, che fu detto romanticismo, e di cui vedi le fluttuazioni e le ombre nelle melodie del Lamartine, ma in un concetto ben determinato del nuovo mondo poetico, in quel lievito del terrestre anche tra le gioie celesti. Ermengarda morente, nella cui immaginazione si volve come

un fantasma la regina cinta la chioma di gemme, amata e amante, e non meno interessante di Laura, che desidera in cielo l'amato e il suo bel velo. È un terrestre sparente, a quel modo che Ermengarda medesima è una creatura sparente che ti vive innanzi nel momento appunto che muore. È uno sparire come un bel tramonto di sole, nunzio al coono di più sereno dì. E quel dì più sereno visto in lontananza inviluppa la figura del suo manto di porpora senza poter cancellare dalla mesta faccia le memorie della terra. Anzi la poesia è lì, in quelle memorie, in quel terrestre che si pone e si afferma nel momento del suo sparire. E sarebbe uno strazio, accompagnato con la disperazione e la bestemmia, se intorno alla morente non aleggiassero le immagini di una seconda vita. Questo antagonismo così drammatico i nostri antichi rendevano sensibile con quella loro battaglia dell'angiolo buono e del cattivo intorno al letto della morte. È un grottesco che cercava allora di rivenir su, come elemento romantico. Ma il fantastico è stato sempre reietto da un poeta così misurato, e, sotto pretensioni romantiche, plastico come un classico e preciso come un moderno. Qui è il coro, celesti voci di sacre suore, che prega per la morente e accenna alle sue ansie, a' suoi terrestri ardori, con un riserbo e un pudore verginale; la frase contenuta liba appena gli oggetti, e pare un casto velo su quelle memorie. L'amore terrestre nelle labbra del coro riceve una prima trasfigurazione, la sua consacrazione; lo senti sparire a poco a poco secondo che la preghiera va innanzi, insino a che nell'immagine del tramonto hai la compiuta fusione di tutti gli elementi, e la morente, e le sacre Vergini, e il Cielo sono una sola anima, una sola armonia (1).

Questo mondo lirico è sostanzialmente epico, anzi è la vera epica, quel veder le cose umane dal di sopra, con l'occhio dell'altro mondo. Nelle poesie eroiche ci vuole l'Eroe; ma

(1) Vedi sul carattere di *Ermengarda* i brani delle lezioni II e III in appendice, n. 1.

nell' epica il vero eroe è di là dalla storia, innanzi al quale ogni eroismo terreno è ombra e polvere. L'infinito ricopre della sua vasta ombra ogni grandezza. Questo concetto rende altamente originale il *Cinque Maggio*, composizione epica in forme liriche. Molti credono che l' ultima parte ci stia, come appiccata, quasi appendice, di cui si potrebbe far senza. Altri, facendone una quistione di quantità, la trovano troppo lunga. E non vedono che quella parte non è un prodotto arbitrario e sopravvenuto nell'immaginazione, ma l'apparenza ultima e quasi la corruscazione del concetto, di ciò che è vita intima di tutto il racconto. In effetti, in questo mondo epico, l'individuo o l'eroe, grande che ei sia, e sia pure Napoleone, non è che un'*orma del Creatore*, un istrumento *fatale*. La gloria terrena, posto pure che sia vera gloria, non è in cielo che *silenzio* e *tenebre*. Sul mondano rumore sta la pace di Dio. È lui che atterra e suscita, che affanna e consola. La sua mano avvia l'uomo pe' floridi sentieri della speranza. Risorge il *Deus ex machina*, il concetto biblico dell' uomo e dell' umanità. La storia è la volontà imperscrutabile di Dio. Così vuole. A noi non resta che adorare il mistero o il miracolo: *chinar la fronte*. Meno comprendiamo gli avvenimenti, e più siamo percossi di maraviglia, più sentiamo Dio, l'incomprensibile. La storia, anche di ieri, si muta in leggenda, acquista fisonomia epica. Napoleone è un gran miracolo, un' orma più vasta di Dio. A che fine? per quale missione? L' ignoriamo. È il secreto di Dio. Così volle. Rimane della storia la parte popolare o leggendaria, quella che più colpisce l'immaginazione, le battaglie, le vicende assidue, gli avvenimenti straordinarii, le grandi catastrofi, le miracolose conversioni. Il motivo epico nasce non dall' altezza e moralità de' fini, ma dalla grandezza e potenza del genio, dallo sviluppo di una forza eroica e quasi soprannaturale, che pur non ti dà spiegazione adeguata di quei fatti mirabili e ti lascia intravedere una forza superiore, nelle cui mani è il destino dei regni e degli eroi,

he tu senti come alito per entro a tutta la storia, insino che da ultimo se ne sviluppa e pare nella sua verità:

Quel Dio che atterra e suscita,
Che affanna e che consola,
Sulla deserta coltrice
Accanto a lui posò.

Quello dunque che sembra appendice, o cosa appiccaticia, e intimamente connesso con tutto l'insieme, anzi è lo tesso concetto o spirito della composizione. Un mio dotto mico mi dicea: « Quanto mi piace il *Cinque Maggio*! non i vorrei la coda ». E quella coda è dessa il *Cinque Maggio*. la sua vita interiore.

Pure, quando leggo Bossuet, ricevo una impressione sonne e religiosa. Invano cerco questa impressione qui. Sento he la poesia non è lì, e che lì è la cornice e non il quadro. a cornice e una illuminazione artistica di metafore, di apotrofi, di concetti biblici, una bell'opera d'immaginazione, a cui non esce un serio sentimento del divino. Il quadro la storia di un genio rifatta dal genio. E l'interesse non nella cornice, è nel quadro.

Dopo un magnifico preludio, a grande orchestra, che t'inroduce di balzo nelle più elevate regioni dell'arte, ingrandendo le proporzioni di là dal vero, che pur paiono natuali in tanta e così subita concitazione di fantasia, viene la oria dell'Eroe in nove strofe, di cui ciascuna per la vaita della prospettiva è un piccolo mondo, e te ne giunge na impressione come da una piramide. A ciascuna strofa statua muta di prospetto, ed è sempre colossale. L'occhio rofondo e rapido dell'ispirazione divora gli spazii, aggrupa gli anni, fonde gli avvenimenti, ti dà l'illusione dell'innito. Le proporzioni ti si allargano per un lavoro tutto di rospettiva nella maggior chiarezza e semplicità dell'espresione. Le immagini, le impressioni, i sentimenti, le forme, ra quella vastità di orizzonti, ingrandiscono anche loro, acuistano audacia di colori e di dimensioni. Trovi conden-

sata in tratti epici, in antitesi gigantesche, in raffronti inaspettati, in sintesi originali, la vita del grande uomo. Ti è innanzi nelle sue azioni di guerra, nella sua intimità, nelle sue vicissitudini, nella sua potenza, nella sua caduta, nelle sue memorie: possente lavoro di concentrazione, dove precipitano gli avvenimenti e i secoli come incalzati e attratti da una forza superiore in quegli sdruccioli impazienti, accavallantisi, appena frenati dalle rime. Qui è la grandezza monumentale di questa poesia (1).

Tale è questo mondo epico-lirico, sbucciato tra le maggiori violenze della reazione, purificato e sublimato dal Manzoni, riconciliato col mondo moderno, penetrato delle impressioni e delle tendenze contemporanee, contenuto romantico in forma classica, ispirato più dalla Bibbia che dal Medio Evo, dove l'ideale più inaccessibile alla immaginazione par fuori con una precisione ed evidenza di contorni, con una misura di sentimenti, con un senso del terrestre così intimo e pregno di affetto, che rivelano nel giovine idealista la più viva e profonda coscienza del reale, uno spirito nel suo entusiasmo e nelle sue sintesi positivo, storico, finamente analitico. Da questa temperanza di elementi dovea uscir fuori il suo capolavoro, i *Promessi sposi*, cioè a dire, questo suo mondo epico-lirico calato in tutta la varietà e ricchezza della vita.

---

(1) Questo giudizio è svolto più ampiamente nella lezione sul *Cinque Maggio*, in Appendice, § 2.

II.

LA POETICA DEL MANZONI

Il mondo epico-lirico di Alessandro Manzoni, determinato certamente dall'ambiente morale e letterario in cui si trovava, è un prodotto spontaneo della sua immaginazione. Lì dentro c'è un nuovo mondo e un nuovo uomo, divenuto il suo tipo, il suo ideale, ch'egli si sforza di realizzare ne' suoi lavori posteriori. Le sue tragedie storiche, il suo romanzo storico, sono questo stesso ideale calato nella storia.

Ma qui si sviluppa nel poeta una coscienza critica. A quel tempo gli studii storici e gli studii critici andavano di pari passo col più esagerato spiritualismo. Era reazione filosofica letteraria e storica. La *Storia generale della letteratura* di Federico Schlegel e il *Corso di letteratura drammatica* del fratello Augusto Guglielmo facevano la più viva impressione sugli spiriti. Vi si vedevano i giudizii letterarii capovolti, e messi giù quegli autori che per il passato erano i più riputati: Alfieri con tutti gli antichi tragici italiani, e Corneille, Racine, Crebillon, Voltaire, lo stesso Molière, Metastasio, Goldoni. Sorgeva una nuova pleiade letteraria fino a quel punto ignota o spregiata, Lope de Vega, Calderon, Shakespeare, Guarino e Carlo Gozzi. Un mutamento così radicale ne' concetti e ne' criterii trovava una grande resistenza in Francia e in Italia, dove regnavano senza contrasto le forme classiche: le discussioni più vive erano intorno alla tragedia. A questo rinnovamento letterario-filosofico partecipava

la storia. La scuola italiana, dal Machiavelli al Romagnosi, avea già le sue tradizioni, le sue opinioni stabilite. Una nuova scuola, inaugurata da Carlo Troya, metteva in discussione quei dogmi, confutava le dottrine meglio accertate. Il giovane Alessandro Manzoni era con questa. Si diè tutto agli studii storici, consultando le fonti primitive e immediate con animo libero da preconcetti e da immaginazioni. E insieme rifece la sua educazione letteraria, si pose in comunione intima con Goethe, con Fauriel, iniziò in Italia la nuova critica. Il gran peccato del secolo decimottavo era di aver profanata la storia, travisando i fatti, assoggettando la verità storica alle passioni politiche. E il gran peccatore era Alfieri, che avea nelle tragedie fatto così disonesto strazio della storia, generalizzando gli avvenimenti e collocando i personaggi fuori del tempo e del luogo. Da queste opinioni, da queste tendenze uscì una poetica, che ebbe una certa influenza sulla sua attività artistica, come si può raccogliere da' suoi discorsi storici e critici, notabili per finezza d'analisi e per grazia di esposizione.

La gran lite, dicevo, era intorno alla tragedia. E chi vuol vedere come Manzoni concepì la tragedia, vegga prima come l'aveva concepita Alfieri.

Quando Alfieri compone la tragedia ha innanzi un tipo, mettiamo il tipo della madre, del tiranno, del ribelle, del patriotta. A lui poco importa, se questo tipo sia conforme, e sino a qual punto, con la storia; prende il nome, prende i fatti in grosso, come li trova, senza esame e investigazione propria, poi lavora lui, lavora d'immaginazione, mira a raccogliere nel personaggio tutte le qualità che possono rappresentare nella sua ultima potenza quell'ideale che gli fluttua nella mente.

Cosa nasce da questa maniera di formazione? Il punto di partenza non è il reale, la storia, ma un tipo intellettivo riscaldato dall' immaginazione. Perciò la composizione è di sua natura intellettuale o tipica; cioè a dire, i fatti non vi si succedono come sono stati nella vita e nella storia, ma sono

ordinati logicamente e predisposti ad un fine così come un filosofo disporrebbe le sue idee: hai come tante proposizioni ben connesse, ordinate sotto una proposizione generale, che è il risultato, il *quod erat demonstrandum.*

Da quest'ordine più intellettuale e logico che storico, nasce da una parte mutilazione, dall'altra esagerazione; perchè l'autore, mentre taglia alcune parti, che giudica estranee al suo concetto, altre le stira per alzarle fino al suo tipo.

E tale è anche il meccanismo. Le famose unità vi sono anche esagerate, si va diritto e rapido, è un corso d'idee e non è un corso di cose.

E perchè il personaggio è ideale, cioè fuori della vita comune, un eroe, un Iddio, parla dal tripode, a guisa di divinità dell'Olimpo, in tono solenne e concitato, possibilmente lontano dal linguaggio e dall'accento ordinario della vita.

A questa forma assoluta e astratta contrapponeva la nuova critica il dramma, dalle forme larghe e libere, venute fuori da un processo generativo spontaneo, anzi che da combinazioni intellettuali. Su questa base edificò Manzoni la sua tragedia storica.

Manzoni non prende per base della sua tragedia una idea, ma il fatto storico, come è realmente avvenuto, e non si attenta a mutarlo o alterarlo nelle sue circostanze essenziali, anzi si studia di riprodurre la sua fisonomia fino ne' menomi particolari. Perciò, propedeutico alla sua tragedia è uno studio diretto e personale del periodo storico a cui quella si riferisce; e non si contenta di pigliare la storia nelle tradizioni e nelle opinioni ricevute, ma fa lui nuove ricerche sopra fonti primitive, giungendo a nuove conclusioni. Prima che si manifesti il poeta, c'è lo storico originale, paziente e compiuto nelle indagini, acuto ne' giudizii, stringente nella polemica, con molto spirito, con molto buon senso, come si rivela nei discorsi storici che accompagnano le sue tragedie, scritti con un brio e con una naturalezza, una precisione e un andamento analitico che, nel più schietto stampo italiano, ricordano i modelli più stimati della prosa francese.

Quando di mezzo a' suoi studii storici gli esce una conclusione nuova e interessante, ecco comparisce il poeta, eccogli innanzi l'idea e la materia della tragedia storica. La sua idea non è anteriore e superiore alla storia, come in Alfieri, ma è il risultato di ricerche serie e positive. La sua materia non è una costruzione intellettuale, subordinata a certi concetti e a certi tipi, ma è pura storia, riprodotta con la più scrupolosa esattezza. Perciò, mutata la base, mutato è il meccanismo, o il *metodo*, com'egli dice, e ne segue una tragedia che è proprio il contrapposto della tragedia alfieriana. La composizione non è un nesso logico di fatti convergenti alla rappresentazione di un ideale, ma è la successione degli avvenimenti, come te la dà la storia: successione non pedantescamente cronologica sì che l'insieme sia un tessuto di scene scucite e accozzate insieme arbitrariamente, e senza alcuna ragione intrinseca, come sosteneva Zaiotti, il Castelvetro di quel tempo, ma ordinata con una misura o proporzione interiore, che induceva il poeta a pigliarsi certe *licenze*, com'egli le chiama. E, in verità, non bisogna immaginarsi che il metodo di Alfieri o il metodo di Manzoni fossero eseguiti con tale assoluta esattezza da condurre all'assurdo. Altra è la teoria, altra è la pratica. E se il critico, generalizzando, ti dà determinazioni fisse e rigide, se il pedante vi si tiene stretto a spese del buon senso e della verità poetica, l'artista vi si muove liberamente ed ama meglio pigliarsi le sue *licenze*, che contraddire al suo senso intimo. Manzoni dunque, mentre non perde mai di vista il filo cronologico, pur situa e sviluppa i fatti in modo che ti rimanga sempre presente il tutto, e non sperda la tua attenzione nelle parti: v'è in quella successione una misura o armonia interiore. E non solo ci è una misura, ma un fine, perchè lì dentro ci è una idea storica, frutto di lunghi studii, e i fatti sono situati e sviluppati in modo adeguati a quell'idea, sì che tu non vegga un puro gioco del caso, ma una storia ragionevole nella maggior libertà e varietà degli accidenti. La ragionevolezza di Alfieri è un fatto

principalmente logico, come fosse una successione d'idee necessaria e assoluta a modo di un sillogismo, senza alcun rispetto alla realtà degli avvenimenti, ch'egli adopera come istrumento de' suoi concetti, sopprimendo, esagerando, mutando, e ficcandovi dentro le invenzioni della sua immaginazione. La ragionevolezza di Manzoni è la storia in tutta la libertà de' suoi movimenti, mantenuta nella sua integrità, pur guardata da uno spirito intelligente, che può misurarla, perchè sa comprenderla. L'idea di Alfieri è l'idea sua, a cui servono gli avvenimenti. L'idea di Manzoni è quale risulta dagli avvenimenti, non generalizzata, non astratta da quelli, ma colta lì in mezzo, nell'esercizio della vita, tra gli accidenti e la varietà e spesso le contraddizioni della storia. Perciò Alfieri ci può dare una composizione breve, rapida, calda, diritta, chiusa facilmente in limiti angusti di tempo e di spazio e di azione; è lui che forma la storia. Manzoni, al contrario, perchè l'idea non è lui che la inventa e la realizza, ma gli è data, e non nella sua purezza, quale si trova nella mente, ma già reale, mescolata e modificata nella varietà della vita, allarga la trama della sua composizione, offre alla immaginazione aggruppati avvenimenti varii che oltrepassano i consueti limiti delle famose unità. I limiti non è lui che gl'impone a' fatti, ma gli son dati con essa l'idea. C'è sempre Procuste; ma il Procuste non è lui, è la storia. Altra base, altro metodo, altri limiti, e ancora altro linguaggio. I personaggi non sono più iddii o eroi, tipi in forma d'uomo, ma sono veri uomini, con la loro forza e la loro debolezza, e parlano il linguaggio comune, smessa ogni convenzione, o declamazione.

Così nacque il *Carmagnola,* e così nacque l'*Adelchi.* In quei tempi, mancata ogni vita pubblica, i lavori letterarii anche mediocri destavano grande interesse. Le due tragedie suscitarono molti lavori critici non solo in Italia, ma anche in Francia e in Germania. Anche il massimo Goethe prese parte alla lotta. I critici inglesi e anche i tedeschi trovarono la novità troppo modesta, e quasi timida. A' nostri e

a' francesi parve un' audacia, quasi una profanazione. Era roba non tedesca e non francese; era pensiero originale del giovane, che pur cadendo volea si dicesse: *sull' orma propria ei giace.*

Il *Carmagnola,* concepito nel 1816, fu pubblicato tre anni dopo. L'argomento non piacque al Goethe. Voleva materia più vicina e più interessante, per esempio la *Cessione di Parga*, che ispirò poi Berchet. Ma come venne innanzi a Manzoni il *Carmagnola*? Fu un pensiero storico il tentatore.

Studiando in quell' epoca e in quella vita, gli parve un secondo assassinio il giudizio degli storici contemporanei e posteriori, che l'uno sulla fede dell' altro lo tennero reo di tradimento e punito con giustizia dal Senato Veneto; e gli parve che il Conte fosse innocente senza che il Senato fosse reo. La sua tragedia ha un interesse storico, che si fa valere per sè stesso, fuori della poesia: la riabilitazione del Conte di Carmagnola.

Chi abbia ragione o torto, Pietro Verri che accusa, o Manzoni che difende, poco importa: la tesi appartiene agli storici. Guardiamo la tragedia.

I critici italiani e francesi guardarono subito al suo meccanismo. Era la negazione di Corneille, di Racine, di Alfieri. E il vecchio classicismo si risentì. Ecco in qual modo questa tragedia avrebbe dovuto esser condotta col metodo classico. Chauvet, dopo di averne fatta la critica, rifa la tragedia. Secondo il critico francese, il quarto atto dovrebbe essere il primo; i tre atti che precedono sono superflui. La sua tragedia comincia quando scoppia la lotta tra il Senato e Carmagnola, non potendo essere questa tragedia che la rappresentazione della lotta. Nasce ciò che in linguaggio drammatico dicesi *collisione*, il conflitto, forze opposte a forze. Il Conte è appoggiato sul suo esercito: la moglie e la figlia non dovrebbero rimanere oziose e comparire solo in ultimo a piangere, dovrebbero operare anche loro; anche il popolo dovrebbe prender parte per il Conte contro quella

oligarchia sospettosa che dicevasi Senato. Da una parte, dunque, il Conte, col popolo, l'esercito, la sua famiglia; dall'altra, il Senato e tutti gli elementi governativi: ecco già materia sufficiente per cinque atti. E Chauvet aggiunge: dovrebbe avvenire che il Conte, vicino a schiacciare il Senato, tutt'a un tratto si arrestasse, trattenuto dal sentimento dell'onore e dalla fedeltà alla parola data. Nascerebbe la collisione al di dentro di lui, e mentr'egli esita e delibera, il Senato lo fa arrestare e condannare. Questo è il disegno del classico Chauvet. Come si vede, neppure il 1815 era riuscito a quadrargli la testa. La sua tragedia è un misto di colpi di stato, colpi democratici, e colpi melodrammatici.

Manzoni, nella sua celebre lettera in risposta al critico, confuta il disegno con osservazioni giuste, che meglio chiariscono le sue idee poetiche. È bene immaginato, egli dice, ma non ha nulla che fare con la storia. A quei tempi, popolo non c'era, popolo consapevole di sè, tale da poter gettare il suo peso nella bilancia. L'esercito era lontano, e se fosse sopraggiunto a tempo, avrebbe schiacciato il Senato anche contro la volontà del Conte. Le donne non prendevano parte alle lotte politiche, rimanevano in casa e perciò non appariscono che all'ultimo. Tutto questo bel romanzetto di Chauvet non è tragedia storica; e il fondamento dell'interesse tragico dee nascere dal movimento storico e non da un semplice fantasticare.

Se il nuovo metodo dispiacque ai classici, dovea piacere in Germania e in Inghilterra, e Manzoni trovò uno strenuo difensore in Goethe, che in due articoli successivi fece una fina analisi della tragedia. Celebra quello appunto che era materia di biasimo. La trovavano scucita nelle scene, indeterminata nei caratteri, fredda negli affetti. Goethe, con l'aria di chi ignora le accuse, scrive lodi che sono difese. E quanto alla connessione delle scene, osserva con qual sapienza è condotto il primo atto, che contiene l'esposizione della tragedia. Nelle tragedie classiche, in generale, suole un confidente, parlando al suo signore, raccontare gli ante-

cedenti. Qui subito comincia l'azione, il Senato Veneto delibera intorno alla guerra contro il Visconti; comparisce il Carmagnola, al quale si dà il comando dell'esercito; e dalla stessa azione l'autore fa intendere chi è costui, quale è stata la sua vita, qual è il suo carattere. La moglie e la figlia, che compariscono in ultimo, sono qui ricordate come per caso. E quando Marco, amico del Conte, lo riprende della sua alterigia e gli dà consigli di prudenza, intravvedi già la catastrofe, che è prodotta appunto dall'indole subitanea ed orgogliosa del Conte. Hai dunque una esposizione che è a un tempo già azione, e condotta con tale coscienza dell'insieme, che ce lo vedi già dentro in embrione. Nel secondo atto sono due scene in contrasto che fanno presentire da qual parte sarà la vittoria: da una parte, i generali del Visconti, discordi di tendenze e di opinioni: dall'altra, il Conte, nella calma della sua forza, che dà le sue disposizioni, sicuro dell'ubbidienza. E non solo la distribuzione delle scene è assennata, ma anche la gradazione dei caratteri. La buona fortuna, la confidenza soverchia in sè stesso toglie al Conte di veder chiaro, sì che cade nel tranello tesogli dal Senato; dove il Gonzaga, tanto a lui inferiore d'ingegno e di esperienza, ma di giudizio sano, non guasto dalla buona fortuna, vede subito l'inganno e non è creduto dal Conte. Il contrasto tra la fatuità del Carmagnola e il buon senso del Gonzaga dà luogo ad una scena che fa molta impressione sul critico tedesco. Il quale trova assai ben disegnato il Doge che rappresenta la ragion di stato, e sente e libra i diversi pareri; mentre al di sotto di lui Marino, che rappresenta l'egoismo patriottico, è pronto a spezzare un istrumento divenuto pericoloso; e Marco, che rappresenta le idee di umanità e di giustizia, cerca indarno di salvare l'amico. Anche i due Commissarii veneti nel campo sono ben graduati: l'uno ardito, espansivo, l'altro chiuso in sè, calmo e furbo. Quanto al patetico, la tragedia, al dire di Goethe, è come un tranquillo fiume, che, giungendo al mare, spumeggia e strepita.

Le lagrime commuovono più, quando son ben preparate e a lunghi intervalli. Indi l'effetto dell'ultimo atto.

Adunque, scene ben distribuite, caratteri ben graduati, patetico bene apparecchiato. Goethe ha ragione contro i critici classici. Non ci è un metodo unico ed immutabile in arte. Anche Manzoni ha il metodo suo, e questo metodo è buono. Non è metodo inglese, nè tedesco nè francese, è neppure italiano: non è metodo classico, e non romantico: è il metodo di Manzoni, dove la libertà della teoria è temperata nella pratica dalle condizioni teatrali, dalle abitudini e dai pregiudizii degli spettatori. È una libertà *moderata*, la meno lontana dalle abitudini classiche, generalizzate, alzate a regola e divenute il *buon gusto*: parola formidabile con la quale si rispondea a tutte le novità, a tutte le obbiezioni.

La lettera a Chauvet di Manzoni e gli articoli di Goethe pongono fine alla questione di metodo. Si può conseguire tutti gli effetti drammatici con un metodo che non sia quello di Racine e di Alfieri. L'artista si forma lui il suo metodo, e non lo cerca già nella sua immaginazione, lo cerca nel suo argomento; il metodo è la cosa stessa nel suo *divenire*.

Pure un buon metodo non ti dà ancora una buona tragedia. Ben congegnare le parti, ben graduare i caratteri, bene apparecchiare gli effetti, trovar certi contrasti, gittar certe ombre, sono finezze di una conscia intelligenza. Hai innanzi una intelligenza superiore, non hai ancora il poeta. Può essere una sapiente combinazione quale ce la potrebbe dare anche un critico o un filosofo, anche Gian Vincenzo Gravina. La quistione di metodo non è dunque la quistione essenziale.

Il metodo suppone una materia nel suo movimento determinato dalle leggi, dalle forze, dagli istinti, dai fini che la muovono; e il metodo non è se non questo istesso movimento. Il poeta coglie la sua materia in un dato momento del suo cammino, e la segue nella sua evoluzione sino al termine, dove è la mira o il fine: il punto d'arrivo. In tutto questo processo, appunto perchè ci è un fine, una tendenza,

c'è un'idea determinata, la *mente del cammino*. La materia, colta in quel dato momento, in quel complesso di circostanze, con quegli istinti, con quel fine, in una posizione concreta e determinata, acquista un carattere, diviene una *situazione*. Il metodo suppone dunque una materia in quanto è già *situata*, cioè messa in una posizione sua propria, nella sua personalità, con un suo carattere. Ed una situazione suppone una idea determinata, la tendenza ad un fine con più o meno di energia: onde nasce la necessità del movimento e dell'azione.

Parrebbe che, quando una materia fosse ben situata e e sviluppata in modo adeguato al suo fine e alla sua idea, non si potrebbe desiderare altro. Ma come ci è un metodo astratto, ci è un ideale astratto. Il critico non si contenta che un'idea ci sia: la dee esser questa o quella secondo certi preconcetti che si dicono estetica, come il metodo dovea esser quello o questo secondo certe regole che si dicevano arte poetica. Chauvet voleva imporre a Manzoni la sua arte poetica, e Klein gli vuole imporre la sua estetica (1). L'uno rimane al metodo, l'altro si alza all'idea; questa critica è certo più elevata, ma non è meno assoluta.

Un pensiero storico non è perciò solo un pensiero poetico, e tanto meno tragico. Che il Carmagnola sia innocente o reo, è una questione di fatto che può dare occasione a una memoria, a una tesi, a una arringa, ma che non è per questo solo materia di tragedia. Una catastrofe ci è, l'uomo condannato a morte. Era reo? Era davvero un traditore, come sentenziò il Senato, e come rimane opinione comune? E se era reo, hai la tragedia bell'e fatta, fondata sulla tradizione. Ma no: il Carmagnola era innocente, e il Senato non era reo. Questa è la conclusione che tira Manzoni dai suoi studii storici, e che sostiene come un bravo avvocato, in un suo discorso. Hai fin qui la tragedia? Non ancora. La

(1) Allude al giudizio sul *Carmagnola*, del Klein, *Geschichte des Dramas*, VII, Leipzig, 1869, pp. 189-213.

tragedia non può essere un'apologia: è una rappresentazione. Se il Carmagnola fu un traditore, hai gia una idea tragica da sviluppare; se non fu, hai pensiero negativo e polemico. Perchè la tragedia sia possibile, bisogna che tu mi trovi il significato di quella catastrofe, perchè la tragedia non è una polemica, o una discussione: è una storia positiva messa in azione. Se non fu traditore, cosa fu? come andò il fatto? perchè lo condannò il Senato? In questo nuovo *perchè* è l'idea e il motivo della tragedia, il significato della catastrofe.

Ma non basta che un significato ci sia; bisogna che il significato sia interessante, tragicamente. La tragedia non può rimanere nella cerchia dei fini personali e consapevoli, ed è poco interessante il sapere quali fini mossero il Carmagnola o il Senato, e chi aveva ragione, e chi aveva torto. Al di sopra dei personaggi ci è un mondo morale superiore, dov'è a cercare il vero motivo della tragedia. L'importante non è di sapere se il Carmagnola fu reo o innocente, dirimpetto ai suoi giudici; ma è di sapere quale fu la sua posizione dirimpetto a quel mondo superiore. Anche innocente innanzi agli uomini, anche ingiustamente condannato, se venne meno alle leggi di una giustizia superiore, la catastrofe fu meritata, fu una espiazione, fu il suo *fato*; e qui è l'interesse, qui è il motivo tragico. Coloro che lo condannarono furono forse umanamente ingiusti, se tu li guardi nei loro fini personali; ma essi furono un istrumento inconsapevole di una giustizia superiore.

Così ragiona l'estetica; e il Klein, ch'è un estetico, domanda: « qual interesse volete che pigliamo per un avventuriere senza patria, mosso da semplice egoismo, da sete di comando e di vendetta? Un uomo simile è spregevole, non ha anima tragica ». E, come Chauvet, rifà lui la tragedia, appiccandoci quei fini e quei concetti che richiede l'estetica. La catastrofe è qui una giusta espiazione, il ben ti sta. L'eroe può essere riabilitato innanzi alla giustizia umana, ma rimane colpevole innanzi all'ordine morale e divino delle

cose. Opera per fini personali, soggiace a fini personali. Ben gli sta: la sua sorte non mi commove. Preferisco il Senato Veneto, che fu ingiusto per patriottismo, a codesto eroe, che fu giusto per egoismo. Il poeta è la voce universale, e senza sforzare la storia, quella voce dev'esserne l'accordo e lo spirito. Tu non avevi patria; questa voce dovrebbe sentirsi come alito in tutta l'azione. E se nel petto del poeta, nota Klein, ardesse il sacro fuoco del patriottismo, questa voce non mancherebbe, avremmo la tragedia nazionale e patriottica (1). Ma, pure volendo riabilitare il Carmagnola, potrebbe la catastrofe avere questo significato, che l'eroe morisse capro espiatorio delle colpe de' capitani di ventura; egli è il meno reo, pure paga per tutti, come Luigi XVI, il men cattivo de' re, espiò con la sua testa le colpe de' suoi antenati. Questo pensiero balenò innanzi al poeta quando scrisse:

E, venduto ad un duce venduto,
Con lui pugna e non chiede il perchè.

Ma rimane voce isolata e non penetra nella trama, non diviene l'idea, il senso della tragedia.

Manzoni rispose a Chauvet: bene immaginato; ma questo non è la storia. E qui potrebbe rispondere il simile. Fo una tragedia storica. E se volete giudicarmi, lasciate star la tragedia delle vostre arti poetiche e delle vostre estetiche; esaminate la tragedia mia, quale io l'ho concepita, ne' miei limiti e ne' miei intendimenti. Un mondo morale c'è, non quale io ce l'ho messo, ma quale io ce l'ho trovato. Non è il mondo mio, è il mondo dei miei personaggi. Non ho voluto riabilitar nessuno. Non ho voluto rifare la coscienza a nessuno, non sostituir me alla storia.

Fatto è che Manzoni non rimane in questo realismo storico. Il suo buon senso gli dice che con questo solo la storia c'è, ma non c'è ancora l'arte, non c'è la tragedia. Poi, il poeta

(1) Come se il Coro non fosse solenne testimonianza del più esaltato patriottismo! (*Nota del De-S.*).

degl' *Inni* ha dentro di sè tutto un nuovo mondo religioso e morale, che gli si mette attraverso alla storia. E non volendo rinunziare all'ideale, e non volendo adulterare il reale, li mette di rincontro, storia e invenzione, mondo reale e mondo ideale. Così nacque la celebre teoria de' personaggi reali e inventati, un mondo mistico, storico-poetico, dove storia e poesia, ciascuna nella sua sfera, s'incontrano senza toccarsi, l'una fuori dall'altra. Dirimpetto alla storia ci è il Coro, la voce del poeta; e in mezzo alla storia sorge la figura di Marco, l'idea di un mondo migliore rimasto vittima della ferrea età (1).

Trovare una combinazione, dove storia e arte, reale e ideale, l'avvenuto e l'inventato potessero coesistere, distinti nella loro unione, fu fin d'allora il problema che tormentò il nostro artista. Collocare il suo ideale in un mondo rigidamente storico e positivo, non confondere i due mondi l'uno con l' altro, anzi tenerli così spiccati nella loro differenza che il lettore possa dire: questa è storia, e questa è invenzione; questo è reale, e questo è ideale; suscitare un doppio interesse, un interesse storico e un interesse artistico, pure in tal modo che il tutto sia omogeneo, con unità di composizione e d'interesse: questo fu lo studio, nel quale Manzoni si ostinò con la paziente tenacità di un convincimento sincero. Questo tentò nel *Carmagnola*, ritentò nell' *Adelchi*, questo si sforzò di conseguire ne' *Promessi Sposi*. E quando in mezzo agli applausi del pubblico il suo intimo senso lo avvertì che l'intento non era ottenuto, diè torto al pubblico, giudicò il suo lavoro un genere ibrido, e sentenziò il problema essere assurdo e d'impossibile soluzione. Così il critico condannò l'artista. Ma il pubblico applaudiva all'artista e non rispondeva al critico. Fenomeno non nuovo, chi ricordi Torquato Tasso. Se non che Tasso continuò come critico, e volendo fare meglio, fece peggio; Manzoni, condan-

(1) Sul *Carmagnola*, considerato in sè, indipendentemente dalle teorie del suo autore, vedi i brani delle lezioni V e VI, in App., § 3.

nando sè nel suo *Discorso sul Romanzo storico*, si chiuse nel suo discorso, come Cesare nel suo manto, e tacque. Il critico impose silenzio all'artista.

E non è a dire quanto ingegnosi siano stati questi tentativi dell' artista intorno a un problema, che, all' ultimo, il suo senso critico dovea dichiarare assurdo. Era tra due correnti. Da una parte, l' incalzava quel suo mondo degl'*Inni*, un mondo morale superiore consacrato dalla religione, divenuto il suo ideale, il suo mondo poetico. Collocare questo suo mondo nella sua purezza in mezzo alla storia, fare della storia un istrumento di quello, come voleva Goethe, era un rinnovare Alfieri, gli pareva una falsificazione. Giacchè, dall' altra parte, gli stava di contro la storia, l' avvenuto, nella rigidezza della sua realtà, estranea alla sua coscienza e al suo mondo morale. Come fare? Ti rappresenta quel mondo del Carmagnola nella sua realtà, e quando quella realtà diviene proprio la negazione del suo mondo morale, prorompe il poeta, brilla in accenti lirici il suo ideale. È chiaro che l' ideale rimane come rilegato nel Coro, senza contatto con l' azione, rimane lirico, non diventa drammatico. È come un intermezzo poetico in quella prosa. Il coro greco è legato strettamente con l'azione: è la spiegazione e l' impressione di quella; qui il Coro è la reazione del poeta, è l' impressione sua e dei contemporanei, la maledizione della storia in nome dell' idea; ma la storia continua la sua via e non l' ode. Il Coro rimane un *a parte*, lo sfogo del poeta innanzi ad una rappresentazione che fa sanguinare il suo cuore di cristiano e di patriotta. A poco a poco quel Coro si è sciolto dal tutto al quale apparteneva, ed è rimasto un bel pezzo lirico, gl'*Inni* in continuazione, con quell' accento e con quell' intonazione un po' rettorica, che si purifica per via e si alza alla semplicità e verità del sentimento.

Il Coro è, dunque, un primo mezzo escogitato dal poeta per situare il suo ideale. E il Coro fa stacco, ha interesse e fine proprio, non entra nella trama, scoppia in occasione del dramma, ma non vi penetra, non ne modifica l'andamento.

E ci è un altro mezzo. Il poeta crea lui un personaggio, e lo gitta in mezzo al dramma, come voce o presentimento di un mondo più civile, conforme al suo ideale. A questa concessione dobbiamo il Marco, l'Adelchi, l'Ermengarda.

Marco è un'immagine appena abbozzata. Lo schizzo diventò figura e si chiamò Adelchi. È l'ideale dannato a vivere in tristi tempi, che vi si dibatte e vi si consuma. E se questo ideale avesse vera energia, se potesse impegnare una lotta seria con la sua età, come Savonarola, sarebbe esso il dramma, l'invenzione inghiottirebbe la storia. Ma poichè un interesse storico v'ha pur da essere, il povero ideale è costretto a lasciar passare la storia, e a giacere sotto il peso di quella con molti lamenti e con poca resistenza. Marco o Adelchi che sia, l'ideale rimane secondario innanzi alla grandezza degli avvenimenti, e si lascia tirare da quelli, invano ripugnante. Ciò che lo accora, è appunto quel lasciarsi tirare, quella coscienza della sua impotenza; onde nasce un ideale elegiaco, passivo, mancato, lirico e punto drammatico, assai vicino a quelle creature patite e sentimentali, che allora erano in voga (1).

Tentativi mal riusciti. Perchè l'azione storica è di tanta importanza, che non patisce compagnia di elementi estranei e vuol regnare sola. Pure l'ideale investe così il poeta che ivi si manifesta tutta la sua genialità, sì che lungamente risuonano nell'immaginazione commossa dei lettori i Cori, il soliloquio di Marco, le nobili espansioni di Adelchi, e soprattutto, la divina Ermengarda e il Coro delle vergini Suore. Rimangono i pezzi staccati, si sperde l'insieme, si sperde quanto di profondo ha messo l'autore ne' suoi pensieri storici: quei due mondi, messi dirimpetto, in luogo di formare un tutto omogeneo e concorde, si sciolgono; e l'uno muore, l'altro sopravvive.

Goethe non approvò questa combinazione di mondo sto-

---

(1) Vedi su questi personaggi ideali i brani delle lez. II e III in App. § 1.

rico e mondo poetico, di personaggi reali e ideali. Tutto è ideale, nota l'autore del *Faust*; e noi facciamo alla storia l'onore di servircene a rappresentare il nostro mondo morale.

Manzoni approvò la conchiusione, ma non le premesse. Condannò anche lui quella combinazione; gli parve un mezzo sbagliato. Ma quell'idealismo assoluto di Goethe non gli andava, era un rovesciare da' cardini tutta la sua poetica. Mantenne la sua teoria, e cercò un altro mezzo.

Ne' *Promessi Sposi* capovolse quella combinazione. Fece della sua invenzione il quadro, e della storia un semplice fondo; di modo che quel suo mondo ideale, inviluppato in un mondo storico, che gli dà tutta l'illusione di una esistenza piena e concreta, diviene il vero centro vivente, la unità di tutto il lavoro.

Il problema a noi pare risoluto; ma non parve a Manzoni, che guardava quella geniale produzione con la lente della sua teoria. Faceva un romanzo storico, e gli pareva che, oltre all'interesse artistico, ci dovesse esser là dentro un interesse storico. Far comprendere bene un'epoca, mostrarla nel suo spirito, nei suoi lineamenti, nelle sue istituzioni, ne' suoi costumi, ne' suoi vizii e nelle sue virtù: questo gli pareva il fine sostanziale d'un romanzo storico. E perchè quel fine non è ottenuto, perchè qui l'interesse storico è offuscato da un interesse più potente, perchè quando vuol metter fuori il capo esso solo, nasce una dissonanza e una freddezza nell'ordito, perchè al lettore importa pochissimo quello che a lui importa molto, se i fatti sieno avvenuti o inventati, e quali avvenuti, e quali inventati, il poeta critico non vi ravvisa la sua teoria, non vi riconosce i suoi fini, e ripudia la sua creatura, e la giudica un essere ibrido, una sconciatura.

Spettacolo interessante e molto istruttivo è la lotta fra l'ispirazione e la teoria, fra la spontaneità artistica e la riflessione critica. L'artista sa quello che vuol produrre, ma non sa come produce. L'atto della produzione gli sfugge.

E spesso gli esce altro da quello che si pensava. Se difetto c'è, il difetto è quasi tutto in quello che pur vi è penetrato del suo pensiero, delle sue teorie preconcette. Così è avvenuto a Manzoni, così a Dante e così a Tasso. La loro genialità li salvò dalle loro teorie.

Manzoni lavora sopra un concetto dell' arte, se non falso del tutto, certo esagerato non meno che quello di Alfieri. Lavora con ostinazione, cerca nuovi mezzi, pur mirando allo stesso fine. E, nondimeno, la sua produzione gli esce sempre dissimile da quel concetto; il suo fine rimane inappagato, il suo problema rimane insoluto, e lascia la penna malcontento. Dovea conchiudere contro il suo concetto, e non contro la sua produzione. Pare involga nella stessa condanna l'uno e l' altra. Modestia d' artista e superbia di critico. Perchè la sua produzione si ribella al problema *come l' ha posto lui*, in luogo di fare un ritorno sopra di sè e rettificare il problema, formandosi un concetto più giusto del romanzo storico e più in armonia con la sua ispirazione, si affretta a conchiudere: dunque, la mia poetica ha ragione, e la mia poesia ha torto.

Il torto è tutto della sua poetica, e l'errore sta nel falso concetto che si era formato del reale e dell' ideale.

Il reale per lui è l' esistente e l'avvenuto, il reale della natura e il reale della storia. E per lui il reale dell' arte non è altra cosa, e il reale naturale e storico è quello che i nostri antichi, duce Aristotile, chiamavano l' imitazione della natura. Ma qui comincia la differenza. L' imitazione aristotelica non era riproduzione, era trasformazione. Posto che la natura è una immagine imperfetta dell' idea, l'artista, secondo la scuola aristotelica o classica, si dee studiare di rendere il reale possibilmente conforme alla sua idea. La natura innanzi all' arte è come materia greggia, destinata ad essere lavorata e trasformata dall' artista, sì che risponda a quel tipo di perfezione, che è nella nostra mente, e non si trova in nessuna parte. Perciò l' istrumento proprio dell'arte non è l' osservazione, ma l' immaginazione, la cui ma-

teria sono non le cose reali, ma le ombre e le parvenze di quelle. La poesia, come dice Dante, è ombrifero prefazio del vero, una bella apparenza del vero, una verità nascosta sotto il velo della favola; è, come dice Tasso, il vero condito in molti versi.

Qui il concetto di Aristotele è oltrepassato e peggiorato. Non è la cosa trasformata o idealizzata, avvicinata al suo tipo, al suo ideale, ma è una immagine del bene e del vero; di modo che il vero e il bene sono la sostanza, e le cose sono semplici loro istrumenti maneggiati dall'immaginazione a rappresentare o manifestare quelli; non sono esistenze, individui perfetti, ma simboli, veli, manifestazioni. Conseguenza di questa dottrina ultra-aristotelica è l'individuo non per sè, ma per l'idea, l'individuo manifestazione e rappresentante di questa o quell'idea: il tale individuo rappresenta il tiranno, il tale altro il patriotta. Platonismo e Cristianesimo conferirono del pari a questa tendenza ascetica ed allegorica. Si formò nella mente un mondo tipico, l'altro mondo di Dante, un mondo della verità e della giustizia, in cui fu collocato l'ideale, e si sperdettero sempre più i vestigii del mondo vivente, della natura e della storia. Materia dell'arte non fu più l'esistente e l'avvenuto, ma l'invenzione, un mondo fabbricato dall'immaginazione, dove le più strane combinazioni servivano a rappresentare le idee, o, semplicemente, a generare il maraviglioso. Mancò sempre più il senso del reale: l'immaginazione, segregata dalla vita, nelle cui fresche onde si alimenta e si rinnova, esaurì sè stessa in un puro gioco privo di ogni serietà, cominciò co' concetti, e finì con le freddure. Merito del secolo decimottavo fu un rinnovamento del contenuto, che dovea portar seco anche il rinnovamento della forma. La critica penetrò in quel meccanismo di convenzione decorato col nome di classico, e si studiò di ispirarvi una vita organica, riavvicinandola al reale; naturalezza fu il nuovo verbo.

Metastasio, Goldoni, Beccaria, Cesarotti, Gozzi, si adoperarono con la dottrina e con l'esempio a dare alla forma,

irrigidita in quella sua pompa artificiosa, manierata e convenzionale, una flessibilità ed una movenza conforme all'andamento della natura. Ma l'educazione rimaneva classica, e le secolari abitudini rendevano sterili gli sforzi della riforma. Gli uni, per soverchio studio di naturalezza, divennero scorretti e francesizzanti, come Cesarotti, Filangieri, Beccaria; gli altri per soverchio amore d'italianità e di classicità reagirono, e andarono sino al purismo. Questa scuola neo-classica, illustrata da Parini, da Alfieri, da Foscolo, di cui porta-bandiera furono in ultimo Vincenzo Monti e Pietro Giordani, era animata da un contenuto giovane e rigoglioso, che pur non ebbe la forza di crearsi esso la sua forma, impedito da pregiudizii e abitudini che chiamavano regole, e da un meccanismo accademico e letterario che si chiamava classicismo. Avemmo contenuto nuovo e forma vecchia, pure spoltrita e infiammata da quel contenuto baldanzoso che covava nel suo seno. Sopravvenne Manzoni, e ripigliò la riforma del secolo decimottavo contro questo nuovo classicismo. Il motivo della riforma è quel medesimo: rappresentare dal vero, secondo natura, bandire ogni artificio, ogni maniera, ogni convenzione; ritornava il motto del vecchio Goldoni. Manzoni però esagerava quel concetto, ponendo a base della riforma non il vero, ma il reale, e intendendo per reale l'esistente e l'avvenuto, la natura e la storia.— Guardate il fanciullo, — egli dice: subito dimanda: è vero? e si stringe nelle spalle, come un disilluso, se gli fate intendere che è una invenzione. Capisce la realtà, non capisce l'invenzione.—Osservazione giusta, ma che prova contro di lui. Perchè col fanciullo non si è ancora sviluppato il senso estetico, e non capisce l'invenzione, perchè non capisce l'arte. Ne l'arte è un frutto di tutt'i paesi, e colà stesso ove germina, non matura che assai tardi e dopo lunga educazione. E dove matura, nasce un effetto contrario a quello che Manzoni presume. Perchè colui che ha il sentimento dell'arte, ci trova entro una finzione o imitazione dal vero, non il reale positivo o storico, ma un'ombra, una im-

magine, una parvenza del reale. E non cerca qual fondamento di storia abbia la favola, ma qual fondamento di verità. Il vero chiamisi pure il reale, ma a patto che sia reale artistico, e non naturale e non storico. Achille fu un personaggio storico? L' investigazione può interessare l'erudito, e non dico già che sia una quistione indifferente: dico che è una quistione estranea all' arte. Chi vuol gustare l'Achille omerico, o cosa gl' importa il sapere quanto in quella rappresentazione è d' avvenuto o d' inventato? Anzi, simili quistioni alterano la vera e immediata impressione dell' arte. L' effetto nell' arte non è l' illusione, cioè a dire una rappresentazione così simile al reale, che sia scambiata con esso reale. Da questo falso presupposto sono uscite tutte le assurde regole del verosimile e del probabile, abusate dai critici a tormento degli artisti. E non biasimo i Romani, i quali, posta questa teoria, amavano meglio vedere la cosa rappresentata, meglio gladiatori vivi che gladiatori dipinti. Se l' arte è illusione, produce più facilmente i suoi effetti sulla plebe credula, che sulle scene scambia l' attore col personaggio reale, e nelle chiese scambia l' immagine del santo con esso medesimo il santo; e non può generare nessuna dilettazione nell' animo della gente colta, la quale non si lascia illudere, e non confonde opera d' arte con opera di natura, e appunto in questa distinzione sente e gusta l' arte. Ma se l' arte non è illusione, se ha fine proprio e mezzi proprii, come può fine dell' arte essere l' illustrazione di un' epoca, di un personaggio o di un fatto storico, e sua materia essere il reale positivo, sia storico, sia naturale? Può, ove l' arte cessi di essere sostanza, e diventi un semplice istrumento, una maniera di esposizione più facile e dilettevole, che divulghi e renda popolari le notizie scientifiche, storiche e naturali, come sono le Lettere, i Dialoghi, i Viaggi, e forme simili. Può la storia trarre dall' arte i suoi colori, e può l' arte trarre dalla storia il suo materiale. Avrai storie poetiche e poesie storiche. In tanta vicinanza di confini, in tanta strettezza di relazioni può l' una

aiutare l'altra ad ottenere il suo fine, a patto che resti un semplice aiuto, un accessorio utile. Sono generi di scrivere mescolati, che a poco a poco, purificandosi, acquistano coscienza di sè, e si separano e traggono i loro mezzi dal fondo proprio. Filosofie poetiche diventano la filosofia; storie poetiche diventano la storia; e poesie storiche o filosofiche diventano la poesia, si purificano anche loro, acquistano coscienza di sè. È la naturale elaborazione della vita, che procede sempre verso la distinzione.

Quando l'immaginazione abusa dei suoi mezzi, esagerando ed astraendo la vita, ecco, il reale è là che la richiama nei suoi confini. Il sentimento del reale diviene l'energia della nuova critica, come fu negl'inizii del secolo decimottavo, e come ritentò Manzoni nel secolo appresso. Ponendo a base dell'arte il reale positivo, Manzoni incoraggiava gli studii serii, raffrenava i soverchi trascorsi dell'immaginativa e dell'astrazione, avvicinava l'arte ad una forma popolare, organica, sciolta da ogni meccanismo preconcetto, svezzava gli spiriti da quelle facili costruzioni improvvisate in pochi giorni, arricchiva l'arte gittandola in regioni inesplorate, di nuovi elementi e di nuovi motivi. Nella sua critica c'era, dunque, molto di vero e di utile; e la sua riforma è rimasta come un salutare e serio avviamento dato all'arte. Ciò che è morto, è appunto la sua esagerazione, quella sua confusione fra il vero ed il reale, o, se piace la parola reale, tra il reale artistico e il reale naturale e storico, o, per dirlo ancora con altra parola, il reale positivo, l'esistente e l'avvenuto. Natura e storia non è in alcun modo il fine dell'arte, quasi che l'arte debba riprodurre o spiegare o perfezionare quella e questa, e opera d'arte perfettissima sia quella dove l'illusione o l'imitazione sia più simile alla realtà. L'arte avrebbe così un fine impossibile a conseguire, perchè, posta pure una imitazione perfettissima, la sarà sempre una imitazione, sempre inferiore ad essa realtà. Certo, possiamo ammirarla come industria dell'ingegno umano, quali sono i fiori artificiali, ma sarà sempre un gioco, che ricorda gl'inizii dell'arte,

non sarà mai niente di serio e di autonomo. Natura e storia non sono che un semplice materiale, di cui l'arte si vale pei fini suoi, a quel modo che l'industria si vale delle materie prime per trasformarle e farne *un' altra cosa*. Nè è necessario che l'arte tragga il suo materiale dall'esistente o dall'avvenuto. Può crearsi essa un materiale tutto o parte d'invenzione, può alterare la storia, può modificarla come le aggrada. Qui è vero il detto che il fine giustifica i mezzi. Tal fine, tal materiale. Può, senza dubbio, associarsi anche la storia e mantenerla nella sua integrità, essere tragedia storica, romanzo storico, imporsi volontariamente per limite la storia; ma a patto che la storia resti un materiale esattamente riprodotto, sempre solo e semplice materiale, lavorato ad altro fine che non sia la storia. Dare notizia di un'epoca, di un avvenimento, non può essere mai fine di un'opera d'arte. La notizia ci sarà, come ci sarà un concetto filosofico, un insegnamento morale, senza che perciò l'arte sia storia, o filosofia o morale, un semplice mezzo o istrumento, un bel vestito. L'arte, come la guerra, la filosofia, la politica, ha dei risultati, che l'oltrepassano, come riformare i costumi, purgare le passioni e simili: risultati a lei inessenziali, e che non hanno nulla a fare col suo fine proprio. Può l'artista fare un capolavoro, ancorchè la storia vi sia adulterata, e poco rispettata la morale: potete anche biasimarlo per la sua ignoranza di cose storiche o filosofiche, o per la licenza dei suoi costumi, ma onorerete sempre il grande artista.

Ponendo Manzoni a base dell'arte il reale storico e naturale, gli si è fatta incontro una grande difficoltà: e l'ideale, cosa ne faremo noi? Poteva rispondere: tanto peggio per l'ideale. Risposta, che è la conseguenza logica del suo sistema. Ma no, arte senza ideale gli par cosa assurda e cerca trarsi d'impaccio, e salvar capra e cavoli, voglio dire il suo reale e l'ideale. E, innanzi tutto, cos'è l'ideale?

A quel modo che Manzoni confonde il reale artistico col reale positivo o storico, ci è pur confusione nel suo concetto

dell'ideale. Il suo ideale è un mondo fuori del suo reale positivo, un mondo religioso e morale di tutta perfezione, a cui non risponde il suo reale storico. Natura e storia sono oggetti inadeguati a quel suo mondo ideale. La conseguenza dovrebbe essere questa: che l'arte trasformasse storia e natura, sì che ne venisse una realtà ideale conforme al suo mondo. Ma, e cosa diventerebbe il suo reale positivo?

Non potendo conciliare i due termini, li distingue e li pone l'uno dirimpetto all'altro, segnando bene i confini: di qua l'esistente e l'avvenire, di là l'inventato, di qua reale, di là ideale. Soluzione logica, posto il sistema, ma così infelice, che egli medesimo se ne avvide più tardi senza che perciò gli venisse in mente di porre a nuovo esame un sistema da cui usciva conseguenza sì strana. Positivo e ideale? Uno dee vincere; o il positivo si mangia l'ideale, o l'ideale si mangia il positivo.

Fatto è che il sistema, se ha fatto danno agli scolari, ha avuto piccola influenza sul maestro. Il grande artista, abbandonandosi alla sua ispirazione, è uscito spesso vittorioso da' volontari limiti che s'era imposto. Il reale positivo non ha impedito che egli raggiungesse un reale più profondo e più succoso, il reale dell'arte, un reale cioè dove senza sua saputa si è andato a ficcare quell' ideale, che egli cercava in un mondo a parte, superiore ed esteriore al suo reale.

Chi vuole giudicare i suoi lavori secondo il suo sistema, non ne verrebbe a capo. Poichè Manzoni è artista a dispetto del suo sistema, facciamo proprio il contrario di quello che ha fatto lui: condanniamo il sistema e glorifichiamo l'artista, secondo gl'immortali principii dell'arte che il genio inconsapevole applica senza il sistema e spesso contro il sistema.

III.

LA MATERIA DEI PROMESSI SPOSI.

« Che fa Manzoni? » domandava Goethe; e Cousin: « Fa un romanzo, con l'intenzione di una maggiore esattezza storica che non è in Walter Scott, e di un'applicazione precisa del vero metodo storico. » — « E qual è l'argomento? » — « Il secolo XVII a Milano. » — « Il secolo XVII a Milano! Manzoni è milanese; avrà studiato bene questo secolo. »

Ne altra era l'aspettazione in Italia. « Che fa Manzoni? » — « Manzoni fa un romanzo storico, più storico che non sono i romanzi di Walter Scott. » — E si attendeva il parto del nuovo Walter Scott.

Ne altra era l'intenzione dell'autore. Si apparecchiò al lavoro con studii storici severissimi, come avea fatto col *Carmagnola*, e come più tardi fece con l'*Adelchi*. E di quella diligenza di studi rimase testimonio non dimenticabile la *Colonna Infame*.

Se volessimo esaminare i *Promessi Sposi* col metodo di Goethe e dello stesso Manzoni, domandando cioè, innanzi tutto, qual è l'intento dell'autore, ci troveremmo in un bell'impiccio. Quel metodo era un buon rimedio verso i critici, che, partendo da concetti assoluti, facevano essi il lavoro, e in luogo di guardare ciò che ivi era, fantasticavano su quello che avrebbe dovuto esserci secondo le regole della poetica e della rettorica. Quel metodo era una buona arma di guerra contro quella critica: l'autore parea dire: guardate, signori,

ciò che ho voluto fare io, e non ciò che vorreste voi; se volete essere buoni giudici, siate un po' meno voi, e un po' più l'autore. A una critica astratta quel metodo opponeva una critica intenzionale, *ciò che l'autore ha inteso di fare.* E se un lavoro fosse sempre ciò che l'autore ha inteso di fare, se fosse sempre l'espressione esatta delle sue intenzioni e delle sue idee, quello sarebbe il metodo.

Ma dall'intenzione al fatto è un gran tratto. E il critico non può tener conto delle intenzioni, se non in quello solo che è penetrato nel libro ed è divenuto un fatto. Sicchè il metodo più sicuro e concludente è di guardare il libro in sè, e non nelle intenzioni dell'autore.

Nondimeno, uno studio sulle intenzioni dell'autore non è mai superfluo: non è ancora la critica, ma è già una *propedeutica.* Cogliere l'autore nel momento della concezione, scrutare i suoi fini, le sue idee, i suoi preconcetti, le sue preoccupazioni, è una conoscenza preziosa della natura e della intensità di quelle forze produttive, dalle quali esce il lavoro. Poi, volere o non volere, sempre alcun che di quel mondo internazionale penetra nel libro, e ci giace al di sotto, come motivo o come ostacolo. Nè qui è necessario di fantasticare, perchè Manzoni è là con le sue *Confessioni.* Noi sappiamo qual concetto erasi formato del romanzo storico, qual fine voleva raggiungere, ed abbiamo la trista conclusione che quel fine, a parer suo, non è stato raggiunto, perchè assurdo e contradittorio in sè stesso. Stabilite le intenzioni dell'autore, la critica ha il diritto di discuterle e mostrarle, quando sia il caso, irragionevoli; e se il libro è conforme a quelle intenzioni, tanto peggio pel libro. Questo ho voluto io fare, ragionando in un altro mio scritto della poetica di Manzoni. A' posteri fa spesso compassione il vedere da quali storte preoccupazioni sia stato assediato un grand'uomo, nel porre mano al suo edificio. E la storia, alto giudice, cancella ogni vestigio di quelle preoccupazioni, che pure agitarono e variamente interessarono i contemporanei, e s'inchina riverente all'immortale opera. Chi ricorda più

tutte le critiche e le regole e le intenzioni che tormentarono il povero Tasso? Sono la parte pettegola e aneddotica della storia. E nessuno oggi più tien dietro a quelle quistioni così ardenti, e pure così piccole, che interessarono tanto Manzoni e i suoi contemporanei, com'era la quistione delle unità, e l'altra dei personaggi reali e ideali, e che cosa è il romanzo storico, e in che proporzione stanno storia e poesia, e se e come si può fondere insieme inventato e accaduto. È maraviglia come uomo vivuto in quest'ambiente vi si possa elevare e respirare aria libera. E maraviglia è appunto il grand'uomo che fece questo miracolo.

Certamente, chi fa la storia della critica dee tener conto delle quistioni anche più piccole, perchè sotto le forme più umili traluce sempre il pensiero umano nel suo cammino ascendente. Quelle quistioni, divenute piccole a cinquant'anni di distanza, hanno pure agitato i più nobili spiriti di quel tempo, che ci vedevano, con più o meno di coscienza, nuovi orizzonti aperti alla scienza ed all'arte. Era, in fondo, la lotta tra l'idealismo e il realismo, o, come diceva Manzoni, tra l'inventato e l'accaduto, e gli spiriti più elevati, e perciò spassionati e conciliativi, si affannavano alla soluzione di questo problema: sviluppare un mondo ideale in un mondo storico. Il problema era mal posto; pure la sincerità e l'ardore della ricerca e la serietà de'tentativi, quella tensione dello spirito intorno a nuove fonti e a nuovi assetti dell'arte, sono sempre stimoli non ultimi e non deboli nelle produzioni geniali. L'opera, mossa da certi preconcetti, li oltrepassa, viola gli arbitrarii limiti personali e intenzionali, e riesce a risultati generali e permanenti, che non erano nella mente dell'autore.

Manzoni voleva fare un romanzo, che avesse a un tempo un grande interesse religioso e morale; voleva quel medesimo che volle nel *Carmagnola* e nell'*Adelchi*. Ivi il mondo storico è di tale importanza, che ha i suoi fini in sè medesimo, e non lascia che parti accessorie ed episodiche a Marco. Ermengarda, Adelchi, ideali passivi e queruli, fuori

di posto in un mondo che non li comprende, perciò lirici, punto drammatici. Accanto a una storia terrena senti, in questi ideali e ne' cori le voci di un mondo divino, impotente a trasformare quella, rimasto staccato e malinconico. Non ci è intima fusione, e non ci è serio antagonismo, non ci è il dramma; e che importa? Ci è appunto l'accento scisso de' tempi di Foscolo e di Leopardi: ideali patiti, predestinati martiri, fuori della storia e vittime della storia, presentimenti di tempi più umani, più vicini a quello schema divino, e simili più alle aspirazioni solitarie dell'immaginazione individuale, che a fatti nazionali e storici. Sotto questo aspetto Marco, e soprattutto i due nati ad un parto, Adelchi ed Ermengarda, sono, in quella serie d'ideali che ispirarono molte fantasie negli inizii del secolo, tra le più fresche e originali concezioni della musa italiana.

Come sia nata in Manzoni l'idea de' *Promessi Sposi*, lascio a' raccoglitori di aneddoti. Certo, e' ci si mise con una serietà di studi positivi e originali, quasi avesse in animo di fare una storia propria e vera. Ma ci si mise assediato sempre da quel suo ideale indocile, rimasto lirico, anche dove l'autore voleva fosse drammatico. Pure, ammaestrato dalla esperienza, questa volta si guardò di scegliere a materia del lavoro qualche gran personaggio o fatto della storia, che non avrebbe concesso libero e principale luogo al suo ideale, come è nel *Carmagnola* e nell' *Adelchi*. E scelse un fatto tolto da' più umili strati della società, materia libera di invenzione e d'immaginazione, di nessuna importanza storica in sè, anzi uno di quei tanti fatterelli curiosi, che sono la delizia delle cronache e sogliono solleticare l'immaginazione popolare. Questo fatterello, situato in un certo periodo storico, con tali condizioni di tempo e di luogo, in tale ambiente, fra tali costumi e opinioni, dovea porgere all'autore un modo naturale e facile di sviluppare, attorno ad esso, tutto un secolo. Questa era l'aspettazione pubblica; e questo era pure l'intendimento dell'autore. Renzo e Lucia avrebbero così poco immaginato di essere materia storica, come un

pastore potrebbe immaginare di essere re. La storia non è mossa da loro; anzi è la storia che move loro. Senza i grandi fattori della storia, Lucia e Renzo sarebbero stati sposi felici e contenti, predestinati all'obblio; l'ultima pagina del racconto sarebbe stata la prima e la sola della loro vita, e, a volerla stirare, appena se ne sarebbe cavato un idillio. È il genio malefico della storia, nella persona di don Rodrigo, che li fa ballare contro voglia, e tira nello stesso ballo i più umili attori, avvezzi al prosaico *vivere e lasciar vivere*, come sono le Agnesi, le Perpetue e i don Abbondi, e non lasciati vivere, girati, come burattini, da quell'ignoto capocomico, che dicesi spirito del secolo. E qui è appunto l'interesse di questo racconto: che le avventure non prodotte, ma patite da questi innocenti personaggi, non sono l'effetto del caso, o di combinazioni fantastiche, dette romanzesche, perchè materia comune del romanzo; ma sono il risultato palpabile di cause storiche, rappresentate nel loro spirito e nella loro forma con una connessione così intima e così logica, che il racconto ti dà l'apparenza di una vera e propria storia. In questo senso elevato nessun romanzo merita al pari di questo il titolo di storico; se vero è che romanzo storico non è quello che dia di un secolo un concetto adeguato e pieno, come l'intendeva Manzoni e come l'aspettavano i contemporanei, ma è quello, la cui trama è tessuta da uno spirito osservatore e positivo, che dà all'immaginazione la base solida de' motivi e degli eventi storici. Ma così non l'intendeva Manzoni; e gli parve, a mente fredda e rotto il fascino dell'ispirazione, che quel suo fine non l'aveva ottenuto; anzi, che il romanzo storico fosse in sè un genere ibrido e assurdo; e dall'ammirazione de' contemporanei fece appello alla severità de' posteri. La posterità è cominciata, e non mi pare che quell'ammirazione si scemi; anzi mi pare che, se alcuna cosa di lui è dimenticata, è appunto quella sua magra definizione e quella sua crudele sentenza. In verità, se voleva il romanzo storico quale lo concepiva lui, quel fatterello sarebbe stato non il vero centro animato del

racconto, ma il pretesto, un semplice filo intenzionale, col quale avrebbe piacevolmente tessuta la storia di quel tempo nella sua idea e nella sua realtà. Ma, nel caldo della composizione, si rivela artista, e quel fatterello gli desta un così potente interesse, e tanto se ne impressiona e vi s'innamora, che l'interesse storico rimane un accessorio, e la storia altro non è se non un immenso materiale messo a' servigi della sua immaginazione. Pure, quelle sue definizioni e quelle sue intenzioni vogliono farsi valere: e se difetto è in questo lavoro, è appunto là, dove alcuna cosa penetra di quelle definizioni e di quelle intenzioni. Perchè, intestatosi in quel suo interesse storico, vuole proprio persuadere il lettore che tutto è storia pura; e, come Ariosto, invoca anche lui il suo Turpino, e spesso apre lunghe parentesi e intramesse storiche, vere appendici e annotazioni e dissertazioni, da lui cucite col racconto, non senza rincrescimento del lettore, che per acquistare una pretesa illusione storica, alla quale non pensa, si vede guastare sul più bello la sua illusione estetica, alla quale tutto si abbandonava. L'autore se ne accorge, e talora invita il lettore a saltare tutto un capitolo. Il suo buon senso di poeta protesta contro le usurpazioni de' suoi preconcetti storici. Togliete tutte quelle appendici, e niente toglierete al valore storico del racconto; perchè la storia è, non in tutta quella erudizione, ma in quel soffio occulto che anima e genera gli avvenimenti e dà a quelli l'impronta del secolo. Anzi dirò, che più l'autore si affatica a suscitare in noi un interesse storico, e meno ci riesce; perchè niente più ci raffredda, quanto il vedere troppo scoperta e insistente la intenzione di uno scrittore, massime quando vediamo quella intenzione fattizia mettersi a traverso delle nostre naturali impressioni (1).

---

(1) Delle digressioni e discussioni storiche del M. il De-S. giudica così nella Lez. XI: " Alla prima pagina compariscono i bravi. Egli poteva dire in poche parole che cosa essi erano e perchè avevano messo radice in Lombardia. Ma, volendo persuadere bene che ciò che dice è storia, è cosa autentica, rompe il racconto e parla dei bravi.

Il romanzo storico, come lo concepiva Manzoni, non ci è qui, ed è bene che non ci sia. Ci è invece il vero romanzo storico, quale glielo fa incontrare il suo squisito senso d'artista. La storia è qui, non la sostanza o lo scopo, ma la larga base, di dentro dalla quale esce alla luce la statua del pensiero e dell'immaginazione: una base non segregata e indipendente come un piedistallo, ma vera causa generatrice, il fondamento e il motivo occulto che mette in moto gl'inconsapevoli attori. Onde nasce quella fusione armonica della composizione, che desideri nelle sue tragedie storiche, dove la storia è dessa la sostanza e lo scopo, e rigetta dal suo seno ideali estranei invocati dall'immaginazione. Nessuno può dire che fine del racconto sia qui il ritratto della dominazione spagnuola, o in modo più generale, una storia poetica del secolo XVII in Lombardia: se così fosse, non sarèbbe un romanzo storico, ma una storia in veste di romanzo. Ed è invece un vero romanzo storico, perchè la storia è qui un semplice materiale, a cui il romanzo dà la forma.

Lettori, ditemi in fede vostra, vi siete mai dato carico di

---

del loro modo di vestire, dell'influenza che avevano, delle leggi o gride che li riguardavano; porta i testi, cita i legislatori; spende insomma due pagine, producendo una digressione. Se le digressioni fossero brevi, come questa, e rare, non ci sarebbe male; ma, trascinato dal suo mondo intenzionale, spesso Manzoni dimentica di scrivere un romanzo e di avere innanzi un mondo ideale inventato, e arresta il racconto e vi dà interi capitoli storici, destinati a compiere il quadro del secolo XVII. Quando entra in iscena Federico Borromeo, gli è consacrato un capitolo; quando comparisce Don Ferrante, c'è un capitolo intorno a' costumi e alle forme letterarie di quel tempo. Tutto questo è bello a leggere, e se mi si dimandasse: vorreste voi, per l'armonia delle parti, sopprimere quei capitoli? risponderei: no, perchè l'esposizione è così animata, è fatta con tanto spirito, sa così impadronirsi dell'anima del lettore, che voi, se per l'impazienza di seguire il racconto vorreste correre innanzi, calmata quella, in una seconda lettura ci trovate tale attrattiva che non avreste il coraggio di dire all'autore: togliete questo capitolo. Ma, rispetto alle leggi dell'armonia e della proporzione nella concezione artistica, evidentemente questo è un difetto: meno grave nel Manzoni che in altri poeti, dominati parimenti da intenzioni estranee all'arte „.

ciò che è qui storia e poesia, di ciò che è inventato e di ciò che è storico, e de'confini che dividono questi due generi? — Voi non ci avete pensato; voi avete gustato il libro, come un tutto omogeneo e concorde; e libro gustato così è libro riuscito.

L'Italia era un paese romanzesco e fantastico; i romanzi di cavalleria avevano formato il suo spirito, e non presi sul serio, ma piacevole trastullo di immaginazioni vivaci e oziose, non ancora temperate da un senso serio della vita. Torquato Tasso cercò alle sue invenzioni una base nella storia, e non riuscì, perchè lo spirito italiano, e lui per il primo, era ancora impregnato di elementi fantastici e idillici in quel vuoto della coscienza. Quello che Tasso tentò, fece Manzoni. Viva era allora l'opposizione, non solo verso quel vuoto fantastico che era stata la delizia de' nostri antenati, ma verso quei nuovi ideali scarni e rettorici de' tempi di Alfieri e di Foscolo. Si può ora vedere quale significato e quale importanza avesse il nuovo genere venuto in moda, la poesia storica. Non era già un bisogno di conoscer la storia per mezzo della poesia, quantunque anche questo se ne possa cavare; ma era un bisogno più vivo del reale: l'immaginazione fastidita di quel fantastico e di quelle astrattezze, che cercava nella storia un nuovo nutrimento. Questo era l'indirizzo preciso del secolo XIX, e Manzoni fu l'uomo di questo indirizzo. Ma, nella prima esagerazione, le menti si confusero, e, come prima tutto era immaginazione, allora tutto dovea essere storia, e lo stesso Manzoni vi si smarriva, dando al vero positivo, cioè al vero della natura e della storia, importanza maggiore che l'arte non può consentire. Perchè all'arte non importa nulla che il suo contenuto sia storico o sia inventato: ma ciò che le importa assai, è che il suo contenuto, o storico, o immaginario, sia reale. E il reale nell'arte non è l'accaduto; non è natura e non è storia, ma è il loro riflesso nell'immaginazione, come il reale in filosofia è il loro riflesso nell'intelletto, e come il reale in religione è il loro riflesso nel sentimento. È là, nell'immagina-

zione, che natura e storia sono covate ed elaborate, ed escono a vita nuova, vita che non è riproduzione, ma vera produzione, con carattere e fisonomia sua. Quando l'immaginazione lavora in sè stessa e produce della sua sostanza, trastullandosi come fanciullo co' suoi castelli di carte, senz'altro scopo della sua attività che un puro gioco, avviene la decadenza dell' arte; ed è segno di rinnovamento, quando natura e storia, esagerando anche la loro importanza e cercando di sostituirsi a quella, la richiamano all' osservanza del reale. Queste esagerazioni, o del vero intellettivo e astratto o del vero positivo e storico, sono sempre indizio di crisi benefiche, appresso alle quali ritorna la salute. Chi getta uno sguardo sulle ultime sorti della nostra letteratura, vedrà che dalla esagerazione d'ideali intellettivi e astratti sono usciti Parini, Alfieri e Foscolo, e dalla esagerazione del vero naturale e storico è uscito Manzoni e la sua scuola. E poichè sono in questo discorso, noto che oggi ritorna la stessa esagerazione con altro nome, perchè quello che a' tempi di Manzoni dicevasi vero positivo, naturale e storico, oggi dicesi realismo. E, quantunque i fenomeni di questo realismo esagerato esprimano una certa lassitudine e superficialità dell' arte, pure non me ne spavento; perchè uno studio, anche eccessivo, del reale ha sempre una efficacia educativa sull'immaginazione, che si rinfresca e ci si rinnova. Si può dire che il realismo sia un riposo necessario della stanca virtù formativa, mentre lo spirito dato all'osservazione lavora a preparare e accumulare un altro materiale; che spoltrisca l'immaginazione, porgendole nuovi stimoli e nuovi motivi. Tale benefica virtù aveva anche allora quella tanta voga di storia, sì che, come nel passato secolo tutto era filosofico, allora tutto era storico. La storia svolgeva l'immaginazione dalle astrattezze e dalle vane cogitazioni, dagl' ideali nudi, e la tirava fuori da' soliti repertori, mettendole innanzi un materiale nuovo e concreto, perfettamente determinato nei suoi motivi, nelle sue idee e nelle condizioni della sua esistenza. L'immaginazione, lavorando sopra un materiale positivo, e mossa da quello,

mossa dallo stesso ardore della investigazione storica, poteva assimilarselo, scaldarlo, idealizzarlo, dargli una forma venuta di colà dentro, ispirata e prodotta da esso medesimo, una forma storica, anche dove il materiale sia inventato, storica nella concezione, nel disegno, nel colore, nella misura e nell'armonia, una forma che è poesia, e ti pare storia. Guarda il materiale storico ne' mediocri; rimane grezzo, o senza forma, o in forma fantastica e arbitraria: quasi la immaginazione lavori per conto suo, e non sia immedesimata con quello. Guardalo ora ne' *Promessi Sposi.*

Già fin dalla prima pagina ti senti in pieno Seicento; leggi un pezzo di cronaca di quel tempo. E quando comincia il racconto, ti è innanzi una lunga descrizione, che spesso pare scritta da un geografo o da un naturalista, anzichè da un poeta: così preciso è il colore locale fin nei minimi particolari. Per lo più, nelle descrizioni di scrittori italiani, la grande preoccupazione è di trovare l'effetto estetico con tali ingegnose combinazioni di ombre e di luce, con tale lavorìo d'immaginazione, che si abbia non la veduta, ma la *bella veduta.* Non basta il paese, ci vuole il paesaggio, un paese raffazzonato in modo, che produca non il suo effetto, ma certi effetti, classici o romantici, secondo le scuole. Qui la preoccupazione è di rendere accessibili all'immaginazione anche più infingarda le figure e le disposizioni del sito, con esse le impressioni che naturalmente producono, se e quando; e l'effetto estetico non si cerca, ma s'incontra, in dati momenti, quando il sito stesso lo porta, e consegue più il suo fine, perchè i suoi colori non sono fregi dell'immaginazione, ma parte anch' essi del luogo, colori locali. Vedi uomo che descrive dal vero, quello che gli è innanzi all'occhio, e nota tutto, e tutto comprende, e tutto ti vuol far comprendere, con la curiosità paziente e attenta d'intelligente osservatore, anzichè con l'animo concitato e distratto di artista. E dico osservatore intelligente, perchè qui tutto è natura, ma natura guardata e disposta da una mente superiore, che l'ordina, l'analizza, la spiega, la mette in moto, le dà vita come

a persona, sì che quel lago che divien fiume e torna lago, quelle riviere, quei valloncelli, quei viottoli, quei monti hanno apparenza di figure mobili che ti camminano innanzi e prendono posto. Secondo che vai avanti, le impressioni si staccano dalle cose, e si fanno sempre più vive, insino a che. nell'ultimo, l'autore, quasi voglia godere dello spettacolo, se ne stacca e si fa a guardarlo, e ti dà la sua impressione estetica.

E come nelle descrizioni, così nelle narrazioni. Vedi la stessa minuta cura di ogni particolare storico, quasi l'autore copii modelli che abbia innanzi vestiti e atteggiati così e così. Tutto il secolo ti sfila avanti nelle sue abitudini e attitudini, nelle sue opinioni, nelle sue tendenze, nelle sue classi, nelle sue violenze e nelle sue codardie, nelle sue forze più grossolane e appariscenti e più occulte e delicate, e in tutte le sue gradazioni e variazioni, dal più umile villaggio sino alla superba capitale. Trovi già nel villaggio il secolo nel suo spirito e nei suoi elementi: il nobile soperchiatore col suo castello e co' suoi bravi; il borghese con la sua mezza coltura, istrumento corrotto e basso di quello, com'è il dottore, il console, il podestà; il popolino, sotto la doppia servitù, incolto, credulo, tutto quasi ancora natura, come Renzo, Lucia, Perpetua, o già attratto e parte assimilato in quell'atmosfera, imparatavi l'arte del saper vivere, come il curato e l'oste, e sino il monaco che va alla cerca, e sino anche un po' Agnese. Tutto comincia e finisce nel villaggio; pare non ci sia altro cielo, che quello sia tutto il mondo; Milano è un nome grosso, come chi dica oggi America. Pure, assistendo all'orgia di don Rodrigo, tra quei discorsi e quelle dispute vedi come a traverso di un foro nuovi cieli, e pur gli stessi; vedi, come in confuso e in immagine, ridotta tutta la storia che segue. Da Lecco a Monza, da Monza a Bergamo, da Bergamo a Milano, l' orizzonte si ingrandisce, le proporzioni si allargano, le viste si variano, i nomi sono più rotondi, i personaggi più grossi; pur trovi sempre quel nobile, quel borghese e quel popolo: il villag-

gio è già tutta quella società in miniatura. E tutto si spiega alla vista non successivamente, a modo di descrizione, come in una camera oscura, ma per intreccio e antagonismo di forze umane, come in un vero dramma; insino a che, cessata ogni opera di uomini, e quando il racconto sembra finito, le fila si riannodano con epica solennità, entrati in scena i formidabili fattori della collera di Dio, fame, guerra e peste.

L'Angelica o l'Armida che dà moto a tutta questa macchina, è Lucia. È intorno a lei che si sviluppano, combattendo, tutte queste forze storiche. È da vedere se l'avrà Renzo, a cui è promessa, o vincerà don Rodrigo, impuntato ad averla lui. Qui è tutto l'interesse del racconto. E sembra impossibile come avvenimenti così grandiosi e tante passioni e tanti grandi personaggi debbano servire a scopo così piccolo e così poco interessante. Perchè Lucia non ha niente di straordinario, che la renda eminente sopra tutto un secolo che pur gira intorno a lei. Non è un'eroina foggiata dall'immaginazione, privilegiata di tutte le buone qualità; che dico? non si può neppur chiamar bella. La è di una stoffa molto ordinaria, còlta nelle più basse sfere della vita: una di quelle contadine giovinette e casalinghe, intatte ancora come pur ora uscite dalle mani della natura, buone, pure e semplici in un ambiente viziato, di cui non si accorgono, tutte mamma e confessore, vergognose e trepide innanzi alla castità di un primo pensiero amoroso. L'immaginazione si vergogna di abbellire una creatura così semplice, e te la presenta quale tu giureresti di averla vista tante volte in qualche villaggio. La società non l'ha ancora modificata, e mal potresti dire a qual secolo appartenga. Cosa è in lei che t'interessa tanto? È un fiore pur mo' nato, che la società calpesta e passa. Di fiori simili n'abbiamo visti tanti. Cosa è che questa contadina ha tanto potere su di noi? possiamo dire insieme con l'Innominato. Contadine scopertesi figlie di regine, poverette scopertesi in ultimo milionarie, abbiamo visto; ma Lucia rimane quella che

e; non abbiamo ancora visto povera contadina destare tanto interesse, che intorno a lei pugnino uomini e Dei, forze umane e forze celesti, e si mettano in moto tutte le molle sociali. Questo pare impossibile, e ancor più pare impossibile che vero intreccio e antagonismo ci sia in condizioni così disuguali di lotta. Perchè tutte le forze sono dall' un canto, e dall'altro nessuna speranza di resistenza. Può ben farsi assegnamento sul caso o sul miracolo, e ne uscirebbe un romanzo d'intrigo, che altererebbe profondamente il suo carattere storico. Pare impossibile che Lucia desti tanto interesse. E lo desta. Pare più impossibile che un serio antagonismo ci sia. E ci è. Quale è dunque il *Deus ex machina?* Qual' è la forza di Lucia? E qual' è la forza che entra in urto contro tutte le forze storiche? Una è la forza che rende interessante Lucia, e rende serio l' antagonismo, e crea il dramma. Questa forza è l' *ideale.*

Ci è un reale e un ideale in antagonismo, l' uno rispondente all'ordine de' fatti, l'altro all'ordine delle idee; l'uno al mondo com'è, l'altro al mondo come dee essere. E questo intende Manzoni, quando divide con tanta precisione storia e poesia. E questo intendevano pure i suoi contemporanei, ne' quali nota fondamentale era l'opposizione del reale e dell' ideale. Storia è Carlomagno e Desiderio, il regno della violenza e della scaltrezza; poesia è Adelchi, il regno della verità e della giustizia in contraddizione con quello, e Adelchi è la coscienza di quella contraddizione, e vittima della coscienza. Manzoni era idealista, come erano tutti in quei tempi di agitazione e ricomposizione sociale. E il problema di tutta la sua vita fu di sviluppare il suo ideale in un mondo storico, dandogli tutte le condizioni di una esistenza positiva, in opposizione agl' ideali troppo nudi alfieriani, o d'accordo con la tendenza generale del nuovo secolo, che ad un idealismo, spinto sino al fantastico e al mistico, univa uno studio del reale, spinto sino alla più scrupolosa esattezza storica. Conciliare queste tendenze, armonizzarle, calare la poesia nella storia, e alzare la storia a poesia, creare tra

noi la tragedia storica e il romanzo storico, fare di modo che il lavoro abbia un doppio interesse, un interesse storico e un interesse poetico, un doppio interesse che pur sembri uno, una poesia che abbia tutte le apparenze della storia, e una storia che abbia tutta l'efficacia della poesia, fu il sogno di Manzoni. E giungere così a questo scopo, di divulgare e propagare il suo ideale con la doppia potenza della storia e dell'arte.

Ciò che salvò Manzoni dalle generalità rettoriche di un apostolato ideale, fu il suo squisito senso del reale sviluppato e fortificato da seri studi storici. Calato con la mente in un dato spazio di tempo e di luogo, vi acquista l'occhio scrupoloso e scrutatore dello storico; sicchè quel secolo ti è innanzi non solo nella sua esteriorità più minuta, ma ancora nel suo spirito e ne' suoi motivi interiori. Non c' era, e non ci è ancora in Italia, una storia come quella, scritta con tanta precisione di particolari, e insieme con tanta finezza di analisi; sicchè tutto è denso e tutto è trasparente. E la conclusione della storia è questa, che il mondo vi era regolato dalla forza, ciò che Renzo chiama la lega de' birboni: una forza incolta, aiutata dalla scaltrezza di una coltura mezza e pedantesca, divenuta suo strumento, una forza, alla quale non era rimedio la legge scritta, o non curata, o rivolta spesso a furia di cavilli contro quei medesimi che doveva proteggere. Questa era la storia da Lecco a Milano; questo era il secolo in Lombardia, e un po' dappertutto in Italia; violenza e corruzione e servilità nelle reggie, ne' castelli e nei conventi, tra preti e laici, tra nobili e borghesi. Quella lega d'insolenza e di vigliaccheria, di violenza e di astuzia, ti rivelava una società, non nella rozzezza della sua origine, ma nella corruzione: era la decadenza. E decadenza vuol dire che le forze intellettuali e morali regolatrici della coscienza e ideale della società ci stanno, sì, ancora; ma solo in parola e in iscritto, senza più niuna efficacia sulle volontà, e meccanizzate, senza più movimento in sè stesso. Ci era la nobiltà, ma il suo ideale viveva solo nelle immagini

de' maggiori; ci era il convento, ma già guasto ne' suoi strati superiori; ci era la monaca, ma non ci era quasi più la santità e la spontaneità della vocazione; ci era il frate, ma il suo ideale era solo nelle sue massime e nelle sue prediche; e appena il suono delle campane e il rumore delle processioni ti annunziava che questa società era cristiana e cattolica. La virtù era ipocrisia, la coltura era pedanteria. Tutti avevano imparato a scuola o in chiesa o ne' libri i comandamenti di Dio e le più belle sentenze morali, le quali servivano a decorare i periodi di don Ferrante e il cicaleccio di donna Prassede. Ora una società in decadenza la si può guarire meglio ristaurandovi l'antico ideale smarrito, ma non perduto, che con ideali affatto nuovi. Questo è ciò che dicesi ideale di ritorno; ed un ideale che ha la forza di ritornare, si rifà giovane, perchè, gittando via la scoria, e riacquistando l'antica purezza, appar nuovo, e ricupera il suo movimento interno, la sua virtù evolutiva e trasformativa, sì che può ricevere in sè elementi nuovi e moderni. Di tal natura è l'ideale manzoniano, il più puro e insieme il più moderno di tutti gl' ideali, non dirò della reazione, ma della restaurazione europea: un ideale vecchio, già smarrito tra le caricature e i sarcasmi, e che ora riapparisce come una vecchia conoscenza non mai del tutto dimenticata. E riapparisce come cosa nuova, che si fa via nella tua coscienza, perchè parla il tuo linguaggio e sente i tuoi sentimenti; onde, ancora che antico, produce nuove impressioni. Questo ideale non è dunque un semplice ritorno, ma una nuova formazione, è un passato che ha insieme tutte le qualità del presente; e una nazione che ha ancora la forza di appropriarselo e ringiovanirlo e trasformarlo, vuol dire che ha ancora la forza di guarire: ciò che sotto forma di restaurazione è un vero risorgimento. Queste erano le speranze di Manzoni e di molti nobili intelletti di quel tempo: queste erano le aspirazioni di una scuola illustrata da Rosmini, Grossi, Gino, Capponi, Tommasèo, Gioberti, Balbo, Massimo d'Azeglio, una scuola, di cui la storia è ancora da

fare, e che si può chiamare dal suo capo scuola manzoniana (1). Or questo ideale, che chiameremo di ritorno, ha sotto l'aspetto esteriore un gran vantaggio sugl' ideali nuovi: chè questi, non avendo loro fondamento nella tradizione, rimangono nella regione delle idee, e ti riescono in arte razionali, nudi, lirici, personali, come nell'*Iacopo Ortis*, o anche celati nella storia, come ha fatto Alfieri, vi si mischiano, ma non vi si immedesimano, o rivelano più l' impronta dello scrittore che del tempo; dove l'altro è di sua natura storico e nazionale, e fa parte del tempo, e si rivela più nel naturale movimento e antagonismo de' fatti, che nelle astratte generalità dei ragionamenti e de' movimenti lirici.

E guardate come Manzoni ha potuto qui collocare questo ideale. Non è già una idea venuta di fuori, una idea personale e moderna, che penetra fittiziamente nel processo storico; ma è l' idea del tempo e com' era nel tempo, viva ancora nella semplicità della credenza popolare, e anche presso le classi corrotte rimasta occulta e dimentica in qualche nicchia del cervello, e capace di muoversi e di svolgersi al tocco di commozioni straordinarie, come nell' Innominato e in don Abbondio. E non dee parere strano che in tanta dissoluzione morale sieno pure alcuni individui elevati, che realizzano in sè quell' ideale nella sua forma più pura, come sono Borromeo, Cristoforo e Padre Felice, i quali in società ancora sane sono il riflesso della vita generale, e qui ci debbono apparire uomini straordinari, o, come si dice, eroi. Onde sorge la naturale opposizione tra la società in cui quell' ideale è oscurato, e questi personaggi in cui brilla della sua più viva luce. I quali non sono già, come Savonarola, riformatori appassionati della società, ma ci vivono con semplicità di vita: predicando con la parola e con l' esempio, facendo quel po' di bene che loro è dato, con naturalezza di

(1) Questa storia il De-S. abbozzò nel corso di lezioni del 1872-73 sulla *Scuola liberale*, pubblicato nel volume *La Letteratura italiana del secolo XIX.*

uomini dabbene e con ardore di credenti. L' opposizione è nelle cose, e non nelle intenzioni e non nelle azioni. Sono elementi in contrasto di uno stesso processo storico, le varie facce di uno stesso ideale in un tempo, in cui fra tanti tristi spiccava tanto più il Santo. Un'azione semplicissima mette in moto questi elementi, ti crea il conflitto drammatico, sviluppa l'opposizione. Lucia è promessa sposa a Renzo, e don Rodrigo ha scommesso che l'avrà lui. Sotto una lotta così ristretta s' intravvede una lotta più importante, il cozzo di quegli elementi. Don Rodrigo è il primo anello di tutta la catena degli oppressori, che pesano nella bilancia in suo favore: Renzo e Lucia sono gli oppressi. Lucia non ha altra difesa che la sua purezza e semplicità; la forza di Renzo e nella coscienza netta e pronta del suo diritto; non gli può entrare in capo che la sua sposa non dee essere la sua sposa. È chiaro che, animandosi la lotta, essi debbono incontrare nella loro via e in loro favore tutte le forze ideali di quella società.

Questo ideale religioso-etico penetra dunque in tutto il materiale storico, non come una forza estranea, ma come parte esso pure di questo materiale, esso pure storico, del tempo e nel tempo, dove latente e teorico, dove operoso e militante. Chi vuole avere una immagine di questo ideale non aggiunto, non soprapposto, ma compiutamente realizzato in un materiale storico, anzi parte di esso materiale. pensi che gli è come una bella storia tessuta in una tela e tessuta con le stesse fila e con gli stessi colori. Tutto che è qui inventato o poetico o ideale, come direbbe Manzoni critico, è così propriamente intessuto nella trama, che pare tutto un solo materiale variamente atteggiato, e non senti alcuna differenza tra ideale o reale, accaduto o inventato, storico o poetico, se non solo nelle preoccupazioni del critico. Il poeta ha tutto fuso in una stessa trama, e tutto ti pare storia, e tutto è poesia, nè ti sai render ragione perchè Renzo e Lucia debbano essere meno reali e meno positivi che i bravi o l'Innominato o Borromeo, tutti insieme,

personaggi storici e inventati, cresciuti nello stesso ambiente. O piuttosto mai non ti accade che tu, leggendo, ti faccia la domanda: dov'è storia e dov'è poesia? Perchè la storia ti pare poesia, e la poesia ti pare storia, o, per dirla in un altro modo, perchè tutto ti pare nato a un fiato e a uno stampo, e non te ne viene nessuna impressione dissonante. Io medesimo, uso alla critica, non mi son fatto questa domanda, se non perchè se l'è fatta Manzoni; e non posso pensare di questo libro, se non lo chiudo; perchè, se sto con quel libro innanzi, non sono più buono a nulla, non osservo, non penso nulla, e vivo là dentro, e ci godo e ci sto così bene, che mi sento più felice nella folla de' lettori ingenui, che nel piccol numero de' critici.

Ma, se tutto è qui un solo materiale storico, tutto vi è guardato da un solo punto di vista. Ci è qui certamente il secolo XVII in Lombardia, ma guardato da un uomo situato in modo che non può abbracciarlo tutto con l'occhio, e non te lo dà se non quanto e come gli viene innanzi. Chi vuol trovare il secolo in tutta la sua verità, cioè in tutto il suo spirito, smetta, chè questa non è storia, e di storia non vi è che il semplice materiale! Il poeta lo guarda da dentro il suo mondo ideale, e a traverso a quello. E gli oggetti acquistano quel valore che ad essi viene di là, e sono più o meno interessanti secondo la luce che su loro piove da quel mondo. L'ideale è come il sole che illumina gli oggetti senza snaturarli. Gli oggetti rimangono storici; ma è il mondo morale, dove sta collocato il poeta, che li rende visibili, e distribuisce variamente la luce e i colori, e dà a ciascuno il suo luogo nella nostra attenzione. Così avviene che una povera contadina, ultima nella scala dell' interesse storico, e che appena potrebbe pretendere a un posticino in una cronaca aneddotica, raggia qui di vivissima luce, e desta tutto il nostro interesse, perchè è la prima nella scala del mondo morale, da cui prendono gli oggetti misura e valore. E appunto perchè c' interessiamo grandemente alla sua sorte, nasce un antagonismo serio tra il mondo morale, mosso non

da lei, ma per lei, e il ferreo secolo, dove le sue pari sono vittime nate. La storia è preordinata a questa lotta, perchè distribuita in due gruppi ricisi nella loro opposizione, dei quali portano la bandiera sino all' ultimo padre Cristoforo e don Rodrigo. E in mezzo sta l' eterno ventre del genere umano, esseri passivi, che sono co' più forti, amanti del quieto vivere e tirati pe' capelli all' azione da esterna necessità, esseri buoni e innocui, che, senza saperlo, decidono spesso degli avvenimenti e producono gravissimi danni, com' è di don Abbondio. Padre Cristoforo, don Rodrigo e don Abbondio sono i tre personaggi principali nella lotta che si combatte intorno all' innocente Lucia: sono le tre forme in cui vien fuori il mondo morale, vero centro e anima del racconto.

E cosa è questo mondo morale? Ma è l' antitesi di quel secolo di violenza, di corruzione e di servilità, com' è stato descritto. È il diritto opposto alla forza, la purità opposta alla corruzione, il sacrifizio opposto alla servilità, e, per dirlo in una parola sublime che lo compendia tutto, è la carità: qualità che, prese insieme, fanno l' eroe cristiano, e che, più o meno, risplendono nei personaggi ideali, con qualche faccia più speciale in ciascuno. Così in Renzo si affaccia più specialmente la coscienza del diritto, in Lucia la purità di una Madonna, in padre Cristoforo il sacrifizio di un martire, e in Borromeo la carità di un apostolo; e tutto insieme questo è il mondo, come l' ha pensato Manzoni e predicato padre Felice. Collocati in questo mondo, i don Rodrigo e i don Abbondio, l' Innominato, il conte Attilio, il Conte-zio, il Provinciale, Egidio, non hanno altro valore che per rispetto a quello: sono la sua opposizione, e il suo rilievo. Che questo mondo morale abbia a vincere materialmente, sarebbe una esagerazione, e quasi una caricatura della storia; e se Lucia riesce a salute, si dee in parte ad un concorso di casi straordinarii, com' è questo che l' Innominato si converta, e che la peste uccida don Rodrigo, e risparmi lei e Renzo. Ma, quale che sia la sorte di Lucia, il mondo morale vince, non per la certezza de' suoi risultati nella vita pratica, ma per

la sua efficacia sulle coscienze e sulle volontà; sicchè là dove l'opposizione si sviluppa e i contrarii sono in presenza, è visibile la sua superiorità, come si vede nell'incontro di padre Cristoforo prima col fratello di colui che ha ucciso, e dopo con don Rodrigo, e nell'incontro di Borromeo con l'Innominato, e più tardi con don Abbondio. Questi incontri sono le varie stazioni o, per dir meglio, i quattro atti di questo ideale, a cui succede il quinto, un atto più divino che umano, la catastrofe della peste. Non si può dire che il successo materiale sempre ci sia, perchè Borromeo riesce così poco a convertire don Abbondio, come padre Cristoforo a convertire don Rodrigo, e ci spendono invano tutta la fiamma della loro eloquenza; ma la vittoria ci è sempre; e don Abbondio, se non è convertito, è sinceramente commosso, e don Rodrigo può bene svillaneggiare il frate e cacciarlo via, ma non può cancellare dalla perversa immaginazione quel vindice: *Verrà un giorno!*, che vi riapparirà nel dì dell'espiazione. Si può dire che queste famose vittorie sono in fondo gare di eloquenza e lotte di parole; che il movimento è di discorsi più che di azioni; che vi si odora un certo fare predicatorio e da panegirista; e che troppo vi si scopre una intenzione propagandista apostolica, un bandire ad alta voce il proprio mondo morale nella maggior gravità e solennità degli avvenimenti. Tutto questo si può dire, e si può conchiudere che, come l'intenzione storica ha introdotto nel corpo stesso del racconto note e appendici e spiegazioni erudite, così l'intenzione etico-religiosa ha dato all'intonazione talora un accento e un'enfasi troppo oratoria e quasi da pulpito. Sono gli avanzi di un mondo intenzionale, domato dall'arte, e pure qua e là resistente (1).

Tal'è questo doppio materiale del racconto: una storia ideale intessuta e immedesimata in una trama rigorosamente storica. Tale Manzoni l'ha concepito, tale lo ha armonizzato.

---

(1) Vedi le osservazioni sulla *Morale Cattolica* in Appendice § 5.

E ciascuno vede quale sia la sua importanza. Innanzi tutto, e nuovo e originale. La trama storica esclude qualsivoglia filo o colore di comuni repertorii. E il concetto, quantunque sia il vecchio concetto della poesia italiana, cioè il trionfo cristiano dello spirito sul senso, o della ragione sulle passioni, cantato in varie guise da Dante a Metastasio, pure qui riapparisce guardato da nuovi aspetti e in un ambiente tutto moderno. Lo spirito cristiano, purificato d'ogni sua esagerazione ascetica, dommatica, simbolica e liturgica, è qui avvicinato possibilmente a un puro umanismo etico e artistico, quale possono concepirlo e ammetterlo anche quelli che lo guardano e lo spiegano attraverso alla scienza. È lo spirito religioso nel suo senso più elevato e generale, incarnato in una forma storica, pure superiore a quella, e quale una vista puramente umana potrebbe concepirlo in tutte le forme. E non in questo solo si rivela il suo carattere moderno, perchè vi è collegato uno spirito patriottico e democratico. Trovi qui un quadro animato della dominazione straniera, con un'aria quasi d'indifferenza, che aggiunge allo scrazio: perchè il dominatore non ha coscienza della sua violenza, e il dominato non ha coscienza della sua servitù, e uno stato di cose innaturale e violento ha quasi faccia di un assetto normale e tranquillo. La verità storica s'impone all'autore che ti fa un quadro muto, senza spiegazione e senza indignazione, un quadro muto nella sua crudele verità, pure di maggiore efficacia sugli animi finamente educati, che non sono in altri scrittori le plebee violenze del linguaggio.

Questo contenuto religioso e patriottico è penetrato visibilmente da un soffio democratico. E non è già la democrazia, come la s'intendeva nel secolo XVIII, lotta e vittoria delle classi inferiori sulle altre. Chi guardi l'esterna ossatura del romanzo, vedrà personaggi plebei tenere il primo luogo nell'attenzione de' lettori, e lottare e vincere di rincontro a nobili violenti e a borghesi corrotti. Pur questa non è lotta di classi, nè lotta simile poteva aver luogo senza

sciocco anacronismo in un secolo, dove non era ancora alcun sentore di uguaglianza sociale e di diritti individuali. Lotta non c'era, perchè non ce n'era il sentimento. E popolo non c'era, o per dir meglio, c'era il popolo, quale con una conoscenza così profonda e insieme così ironica l'ha messo in iscena Manzoni. Gli stessi eroi del romanzo, Renzo e Lucia, non perdono mai la coscienza del loro stato, e senza maraviglia mangiano a tavola distinta nel banchetto dato in loro onore dal signore del castello, anzi la loro maraviglia fu di essere visitati da quello, sì che parea che *anche le scabre e nude pareti, e le impannate e i deschetti e le stoviglie si maravigliassero di ricevere fra loro un ospite così straordinario.* Qui ci è democrazia in un senso più elevato; perchè qui gli individui sono interessanti non per le loro qualità intellettuali o sociali, o di classe, o di fortuna, ma per il loro valore morale. Lucia e Renzo interessano, ancora che plebe, e padre Cristoforo interessa non meno che il cardinale Borromeo, la cocolla non meno che la porpora. Non è il titolo, e non la ricchezza, e non la dignità, e neppure la scienza, che crea l'interesse estetico; è il carattere morale, non privilegio di classe o di professione, ma partecipe a tutti: ideale democratico, che è la negazione di ogni aristocrazia di convenzione.

Il contenuto adunque è in sè stesso nuovo e interessante. Ma cosa è il contenuto? È materia greggia. Non è ancora arte. È il dato del problema, non è il problema. E quei critici, che in pro o contro Manzoni discutono astrattamente delle sue opinioni, del suo ideale e del suo reale storico, sono fuori dell'arte, e non aggiungono e non tolgono nulla al valore del libro ed alla grandezza dell'artista. La quistione vera è questa: dato un contenuto così o così, vive egli? Contenuti astratti, nuovi e interessanti che sieno, non hanno alcun valore, se il poeta non ha la potenza di farli riflettere nel suo spirito e riprodurli come un nuovo organismo, dove si senta l'impressione fatta nel cervello, e l'elaborazione e la nuova formazione. Or questo processo interiore costituisce

ciò che in linguaggio scientifico dicesi *forma*, da non confondersi con simile parola adoperata da' retori a significare le sue apparenze più grossolane.

Un contenuto religioso, patriottico e democratico è più o meno il segno che questo secolo porta in fronte, comune ai mediocri ed a' sommi. La grandezza si misura dalle qualità personali che vi spiega l'artista. Ed è solo su questa via che possiamo spiegarci perchè Manzoni sia salito a un posto così elevato nella opinione universale.

IV.

I PROMESSI SPOSI.

La prima cosa che dovè colpire i sagaci lettori di questo romanzo, fu la sua originalità, come affatto nuovo e nel suo spirito e nella sua materia. Il suo spirito è un concetto morale e religioso, vivente ancora in mezzo agli strati sociali, ancorachè pervertito, e ricondotto nella sua purità primitiva, e insieme informato del pensiero e del sentire moderno. La sua materia è tutta particolare, legata nelle più minute circostanze con una data epoca, e appoggiata ad un intrigo uscito dalle viscere stesse della cronaca e perciò novissimo. Nè è meno originale la forma, dove trovi scolpita la ricca personalità dell'autore e insieme i caratteri più spiccati del genio moderno. Sicchè questo romanzo è uno di quei lavori capitali, che nella storia dell'arte inaugurano un'èra nuova. l'èra del reale.

Non è già che l'ideale qui faccia difetto, anzi l'ideale è qui tutto un mondo morale e religioso che si sviluppa in mezzo al movimento del secolo decimosettimo, e diviene la tendenza, se non vogliamo dir proprio lo scopo del racconto. Come ne' drammi e ne' romanzi del passato secolo, qui è chiara la tendenza dell'autore a inculcare negli animi il suo mondo morale, il mondo della rassegnazione, della carità e della preghiera, che emerge vittorioso e lucente tra le passioni e i pervertimenti della realtà storica. E non solo è qui un mondo ideale, che tende a separarsi dal contenuto

e a porsi solo esso nella immaginazione de' lettori; ma non si può neppur dire a prima vista che esso emerga naturalmente dal seno del contenuto. Anzi è chiaro che esso è un mondo perfetto e divino, che preesiste nella mente dello scrittore, a quel modo che dicono l'anima non solo distinta dal corpo, ma preesistente a quello. Mantenere l'ideale nella sua purezza e nella sua perfezione, considerare la vita come un semplice velo, di sotto a cui esso trasparisca nella sua integrità, questo era il domma dell'arte antica, l'assioma di tutte le critiche. Quelli che avevano più vivo il sentimento del reale vi aggiungevano un cotal processo di formazione, sicchè l'ideale fosse pienamente calato nella vita e vi simulasse tutta l'apparenza di quella. Ma, volta e gira, l'ideale rimaneva pur sempre quello, puro e astratto, e il reale non era altro che un velo o involucro, più o meno denso, più o meno vicino alla vita.

Questa concezione *a priori* di un mondo ideale assoluto, voglio dire in tutta la sua perfezione morale, determinava anche il congegno del racconto. Perchè, essendo quell'ideale una vera forza o anima di tutto il materiale, vi stava al di sotto come un vero *Deus ex machina*, e lo componeva e disponeva secondo una sua propria logica. I fatti vi erano ordinati come momenti esteriori del suo organismo, vi s'immaginava una opposizione fittizia alzata a quel livello e perciò anch'essa maggiore del vero, nasceva un intrigo che si avvolgeva e si svolgeva secondo l'impulso e l'indirizzo che gli veniva da quello. L'ideale, adunque, non era solo un mondo perfetto in opposizione alla natura e alla storia: ma era pure una trattazione conforme, una specie di etica e di logica in azione e in tutta la simulazione della vita. Da Dante ad Alfieri questo era il mondo poetico, di cui ultimo esempio fu l'*Ortis* di Foscolo.

Sono visibili le orme di questo mondo antico dell'arte, divenuto convenzione, in questo romanzo, guardando al modo com'è stato concepito e condotto. Lucia, padre Cristoforo e Federigo Borromeo, sono esemplari perfetti di un mondo

ideale, il cui modello astratto e scientifico è la *Morale Cattolica* dello stesso autore. Gli altri personaggi sono visti da questo stesso punto, sono gradazioni e degradazioni di questo stesso ideale. A quegli esemplari perfetti rispondono esemplari di opposizione, come sono don Rodrigo e l'Innominato, e in mezzo errano personaggi più o meno vicini all' uno o all' altro esemplare. Il congegno poi è tale, che nel conflitto rimanga sempre vittorioso quel mondo ideale, insino a che, in ultimo, con persuasione irresistibile, s' impadronisce dell' animo.

Il contenuto e nuovo, è un mondo ringiovanito e rimodernato; ma la forma è vecchia, è il solito ideale che si pone e s' impone, sovrapponendosi alla natura e alla storia.

Da questo lato, il romanzo è un mondo poetico a tendenza e a propaganda, in servizio d' idee morali, e religiose, secondo l'impulso impresso alla coltura nel secolo decimottavo, e continuato sino ai nostri giorni. Lamennais e Sue rispondono a Voltaire e Alfieri. Ci è sempre ne' loro lavori un marchese di Posa, personale o impersonale, che imprime in una società dissimile un marchio subbiettivo e contemporaneo, cioè il poeta e il suo tempo, penetrato tra altri uomini e in altri tempi, e rimastovi come materia estranea, incapace di assimilazione.

Si può dire che ciascun mondo poetico contiene in sè elementi ideali, cioè un complesso d' idee religiose, morali, politiche ed economiche, che sono la sua sostanza spirituale, la sua anima. E questo è vero. I poemi indiani e greci, la *Divina Commedia*, la *Gerusalemme Liberata*, il *Paradiso perduto*, i *Lusiadi*, il *Messia*, tutt' i poemi nella loro serietà e nella loro parodia, hanno per base un certo stato sociale, informato di queste o quelle idee. Ma ecco la differenza. In questi poemi le idee non ci stanno come fini o aspirazioni personali del poeta e dei suoi tempi; ma sono elementi vivi di quella società, parti sostanziali di quell'organismo: gl' ideali sono vere realtà storiche, membri effettivi della natura e della storia. Al contrario, in questa lettera-

tura gl' ideali sono mondi etici e filosofici e politici ed economici, staccati ed isolati, colti nella loro astrattezza e perfezione scientifica, fuori dell'esistenza, e viventi come tali nello spirito del poeta. Essi entrano nella natura e nella storia, talora sovrapponendosi ad essa e falsificandola, mescolandosi senza intima fusione con elementi positivi, talora ponendovisi dirimpetto, come opposizione inconciliata, come un di là a cui bisogna mirare; e più il poeta vi si studia e vi si incalora, più l'ideale fa stacco, e rimane fuori della tela, rimane un altro nell'uno. Di che segue una composizione disordinata e concitata, che nell'armonica esistenza della storia introduce elementi satirici, polemici e rettorici, e crea un dualismo tra il dovere e l'essere, tra il mondo come lo concepisce il poeta e il mondo come la natura lo ha fatto.

Questi fenomeni non sono già accidentali e capricciosi; sono diverse forme letterarie sviluppatesi tra le diverse forme sociali, le une riflesso delle altre. I posteri, innanzi a questo dualismo oratorio, scettico, umoristico, lirico, indovineranno una società in trasformazione, dove il vecchio non è ancora sciolto, e il nuovo non è ancora formato. Lotta nella cosa, è scissura nella parola; nè l'arte vi si poteva sottrarre, nè vi si poteva sottrarre Manzoni.

Ma l'ideale manzoniano ha un gran vantaggio. Esso non è già un mondo puramente spirituale vivente nella immaginazione di uomini colti, non ancora realtà, ma semplice aspirazione, perciò lirico, polemico, satirico, com'è l'idea in opposizione col fatto; ma è un vero organismo storico, ove l'ideale vive ne' più, alterato, pervertito, invecchiato, pure diversamente graduato, dal più basso al sommo della scala, da don Abbondio sino a Federigo Borromeo. L'idea è, dunque, lo stesso fatto sociale, così come si mostra nei suoi diversi aspetti; e i giudizii, le tendenze, le simpatie dell'autore non sono elementi postumi e personali e sovrapposti, ma sono parti anch'essi di quell'organismo storico, entro il quale, se molti facevano altrimenti, tutti giudica-

vano nella loro coscienza allo stesso modo. Abbiamo così la base di un vero romanzo storico, dove l' idea non fa stacco, perchè, nelle sue varie gradazioni, nella sua purità eroica, nella sua mezzanità, ne' suoi pervertimenti, trova riscontro nelle simili gradazioni dello stesso fatto sociale, o che gli avvenimenti sieno inventati, o che sieno positivi. E la grande originalità del romanzo è appunto questa: che la sua base non è una storia mentale, preesistente a' fatti e impostasi a quelli, ma è una storia reale o positiva, nella quale si sviluppa naturalmente tutta quella serie d' idee che costituiscono il mondo morale del poeta. Quello che a Manzoni pareva un genere ibrido, è appunto la grande novità che caratterizza questo secolo, e dov' egli è sommo: l'aver sostituito agl' ideali assoluti e astratti storie concrete e positive, in cui quelli acquistano un limite e diventano veri organismi storici. E il secolo in questa via ha talmente camminato, che oggi siamo giunti proprio all' opposto, all' assorbimento dell' ideale nel *realismo*; dico assorbimento, e non eliminazione o negazione: che sarebbe non un progresso, ma un' assurda caricatura.

L' originalità del romanzo è, dunque, in questo, che l' ideale non è una idea del poeta, un suo proprio mondo morale, foggiato dal suo spirito e che faccia stacco nel racconto, ma è membro effettivo ed organico d' una storia reale e concreta. Non è un ideale realizzato dall' immaginazione con processi artificiali, ma è un ideale divenuto già una vera realtà storica, e colto così come si trova in una data epoca e in un dato luogo; onde nasce la perfetta obbiettività del racconto, e la concordia e l' armonia della composizione nella maggior semplicità dell' intrigo; sicchè tu leggi tutto di un fiato sino all' ultimo, e il disegno ti rimane innanzi e non lo dimentichi più. L' autore non vi si mescola, se non come un tuo aiuto, una specie di cicerone, che ti da la spiegazione e l' impressione di quello che vedi, non senza qualche malizia a tue spese; ma, chi ben nota, il suo spirito erra per entro al racconto come un alito armonico e sereno, che

regola e contiene i movimenti, serbando nell'alterno corso delle cose e degli uomini l'equilibrio e la misura. Ciò che Manzoni andava cercando, e che gli parve non raggiunto e non possibile a raggiungere, cioè l'unità della composizione e l'omogeneità de' suoi elementi, ancorchè alcuni storici e alcuni inventati, è perfettamente conseguito; anzi è qui la sua originalità, qui il grande posto che tiene nella storia della nostra letteratura. Il suo romanzo storico non è solo un bel lavoro artistico, ma è un vero monumento, che occupa nella storia dell'arte quel medesimo luogo che la *Divina Commedia* e l' *Orlando Furioso.*

Questa nuova posizione presa dall'arte sotto la forma di romanzo storico, e penetrata ora in tutt'i rami, ha questo effetto: che non hai più un ideale che si appropria natura e storia come una sua manifestazione, ma un vero mondo storico nel tal tempo e nel tal luogo, che dà, non ad una idea estranea e mentale, ma al *suo ideale*, il limite e la misura, cioè a dire vita piena e concreta. Dico suo ideale, perchè l' ideale non è un mondo a parte, segregato dalle cose, nella sua perfezione logica e morale, e non e neppure il genere e la specie delle cose, non il loro tipo o esemplare rappresentato sotto forma individuale; ma è un proprio e vero individuo, che si spoglia della sua perfezione e prende un carattere e una fisonomia, cioe un complesso di parti buone e cattive, di elementi sostanziali e accidentali, che gli tolgono la sua generalità e lo fanno esser questo e non quello. Sicchè l' ideale non è l' uno e lo stesso nella infinita varietà della natura e della storia, ciò che fu detto l' uno nel vario, ma è il proprio e l' incomunicabile, l' individuo o il vivente, di là dal quale non sono che astrazioni. Ciascuna cosa che vive, ha un ideale suo, il *caratteristico*, che la fa esser sè e non altri; il che si dice individuo. Non si vive che come individuo. E meno la vita è sviluppata, minore è la forza caratteristica individuale, più rassomiglia a genere o tipo; e più la vita è ricca e varia, più vi è scolpita la sua individualità, più il suo ideale vi s'incorpora e

vi si distingue. Ma, se ciascun individuo ha un ideale suo, segue che ci ha di ogni sorta ideali, belli e brutti, buoni e cattivi, e che don Abbondio e don Rodrigo, e fin Tonio e Griso sono personaggi non meno ideali e non meno poetici che Lucia e Borromeo. Anzi, chi va a fil di logica, è sforzato a conchiudere che basi così dell'arte come della vita è non il perfetto, ma l'imperfetto; se è vero che l'ideale, perchè viva, dev'essere un individuo, ed avere le miserie, le passioni e le imperfezioni di questo. Cosa, dunque, farà l'artista? Cercherà non l'ideale, ma l'individuo, così com'è: avrà innanzi un modello non mentale, ma vivente; terrà dietro non alle idee, ma alle forze che mettono in moto natura e storia, e producono l'individualità, cioè a dire la vita. E chi guarda all'ideale nella storia del mondo moderno, vedrà che, dalle cime del più astratto ascetismo, è uno scendere lento, ma assiduo verso la terra, incorporandosi esso sempre più ed entrando in tutte le differenze e le sinuosità della vita. In questo cammino noi ci siamo lasciati oltrepassare, rimasti stazionarii e vuoti e oziosi arcadi, più sognando che vivendo; ora ci siamo risvegliati, e cominciamo una nuova storia, e la pietra miliare della nostra nuova storia è questo romanzo, dove risuscita con tanta potenza il senso del reale e della vita.

In effetti, la straordinaria importanza di questo lavoro non è solo che un mondo mentale sia calato in modo nella storia, che vi acquisti tutte le apparenze della realtà, ciò che sarebbe lo stesso processo antico e consueto recato a maggior perfezione; ma che quel mondo sia modificato nella stessa sua sostanza, e sia non apparenza di realta, ma realtà positiva, parte organica di un'epoca storica. Non è l'ideale artificiosamente realizzato con processi artistici, sì che la realtà, divenuta la sua faccia e la sua apparenza, vi sia abbellita e perfezionata; ma è l'ideale limitato nella sua natura, partecipe di tutte le imperfezioni dell'esistenza, non più un ente logico o un tipo, ma divenuto una vera forza vivente, non più una individuazione, cioè a dire un'appa-

renza d' individuo, ma una vera individualità: ciò che dicesi il limite e la misura dell' ideale. Ora Manzoni ha pochi pari nella finezza e profondità di questo senso del limite o del reale, che è il segno caratteristico di un mondo adulto e virile (1). Tutto ciò che esce dalla sua immaginazione, ha il carattere severo di una realtà positiva, esce cioè limitato, misurato, così minutamente condizionato al luogo, al tempo, a' caratteri, alle passioni, a' costumi, alle opinioni, che ti balza innanzi una individualità concreta e piena, un vero essere vivente. I più studiano ad abbellire, a produrre effetti maggiori del vero; il suo studio è a limitare disegni, proporzioni, colori, secondo natura e storia, sì che tu dica: e vero. Il maraviglioso e l' eroico, il perfetto, ciò che dicesi l' ideale, non lo alletta, anzi lo insospettisce, e mette ogni cura a ridurlo nelle proporzioni del credibile e del naturale. Dove i più si affannano ad ingrandire, lui si affanna a ridurre a giusta misura. Onde quel suo mondo religioso e morale, preconcetto nella mente con tanta perfezione, entrando nella storia tra avvenimenti veri e finti, vi s' innatura e vi s' incorpora, imperfetto appunto perchè vivo. O per dir meglio, se quel mondo si può chiamare imperfetto di rincontro alla sua esistenza logica o mentale, è perfettissimo come mondo vivente, e perciò mondo dell' arte. Certo, niente vi è di più maraviglioso che la conversione dell' Innominato. Il pianto di Lucia, che ispira nel Nibbio un sentimento nuovo, la compassione, produce in lui una trasformazione così profonda, che lo converte, lo fa un altro essere. Si vegga con quanta industria il poeta, un fatto così straordinario, che il volgo attribuisce a miracolo della Madonna,

(1) Il De-S., come tratta qui della rappresentazione artistico-oggettiva dell' ideale, così trattò poi a lungo delle relazioni tra l' ideale e la vita, presentando il vero realismo non come l'antitesi e l'opposto dell' ideale, ma come la misura e il limite di esso: in quanto l'idealismo trova nel realismo la sua forza effettuale. Vedi le serie degli articoli, pubblicati nel *Diritto* del 1877 e del 1878, coi titoli: *L' Ideale*, *il Realismo moderno*, *la Misura dell' ideale*, *la Educazione dell' Ideale*, *il Limite*, raccolti negli *Scritti politici*, ed. Ferrarelli, p. 131 e sgg.

riconduce nelle proporzioni di un fenomeno psicologico. E se Borromeo compie il miracolo con la sua ardente parola, si dee non solo a quella fiamma di carità che lo divora, a quella sua eroica esaltazione religiosa, ma a qualità più mondane, che pare diminuiscano il santo, eppure lo compiono e lo perfezionano. Perchè il poeta allato al santo fa apparire il gentiluomo, l'uomo di mondo e di esperienza, dotato di cultura, di un tatto squisito, di una grande conoscenza de' caratteri e delle debolezze umane, che indovina i pensieri e le esitazioni più occulte de' suoi interlocutori, e sa tutte le vie che menano al loro cuore, sì che vince le ultime resistenze dell'Innominato e di don Abbondio, e più si accosta e si abbassa a quelli, più il santo ci si fa accessibile, più lo sentiamo a noi vicino. Veggasi pure che, se le parole di padre Felice fanno un così grande effetto, si dee a quel complesso di fatti e di circostanze che lo ispirano e lo mettono in comunione con gli uditori, e lo rendono eloquente più che non sono tutt' i nostri oratori sacri presi insieme.

Nondimeno, l'Innominato e Borromeo sono qui i personaggi più ideali, nel significato ordinario di quella parola, cioè a dire, più perfetti; più vicini al loro tipo, l'esemplare più puro del mondo religioso e morale del poeta, l'uno come affermazione, l'altro come negazione. E se dovessero avere nel romanzo una parte fissa e durevole, verrebbe stanchezza ed uniformità da quella santità e da quella malvagità in permanenza. Questo sarebbe il caso, se la conversione dell' Innominato fosse base del racconto, e non piuttosto, come è, una sua parte accessoria. Ond' è che essi sono apparizioni straordinarie e fuggitive, meteore che illuminano e passano, lasciando dietro di sè stupore e ammirazione. È una specie di epopea, che fa la sua ultima apparizione nel nostro mondo borghese, messa al séguito di Renzo e Lucia.

Lucia è un personaggio anch'esso ideale, cioè vicinissimo al suo tipo, ma d'altra natura, e forse fra' più originali della poesia italiana. Nuova alla vita, d'indole soave e pudica,

purissima, tutta al di fuori, semplice di fede e di cuore, il poeta che vagheggiava un tipo femminile del suo ideale ha trovato nel contado un modello, che verso quel tipo si può dire imperfetto, e perciò appunto è perfetto nel giro della sua vita propria. Essa non ha immaginazione e non ha iniziativa, non ha ricchezza sufficiente per rappresentare degnamente l'ideale del poeta. È un ideale, se posso dir così, iniziale e passivo, rimasto così com'è stato stampato e fazionato dalla madre e dal confessore, senz'alcuna discussione e opposizione interna, senz'alcuna deviazione o transazione venutale dall'esperienza della vita, senz'alcuna capacità di malizia e di riflessione. La vita, appena schiusa, rimane lì, ignorante e inconsciente, e senz'alcuna forza di resistenza e di difesa. Fanciulle simili vennero poi in moda, Ildegonde e Lide e Ide e Marie ed Eugenie, nuove Arcadie e nuove pastorellerie. Sono degenerazioni di quella giovinetta così semplice e così terribile nella sua debolezza. Perchè ella e in fondo il sentimento religioso e morale comune a tutti, alterato e diminuito nell'esercizio della vita, e, in quel cuore adolescente, intero, tranquillo, sicuro, naturale come in sua propria sede, che, tocco appena, manda suoni tanto più terribili, quanto meno consapevoli. Che sa Lucia, quale terribile effetto debbano produrre sull'animo dell'Innominato queste parole così semplici: *Dio perdona tante cose per un'opera di misericordia?* Il nome di Dio, pronunziato con energia di predicatore da padre Cristoforo, irrita e provoca don Rodrigo; uscito con semplicità, senza alcuna intenzione di effetto, da quelle labbra innocenti e supplichevoli, vince e trasforma l'Innominato. *Perdona tante cose!* Frase vaga, come un suono musicale, ma terribilmente concreta per quell'uomo, che si vede sbucare avanti tutta la serie de' suoi delitti. Quell'ideale, rifuggitosi nell'ingenuo e inconscio petto di una fanciulla, è una immagine assai più poetica e più persuasiva, che non le parole più ardenti e più calcolate di padri e di cardinali. Certo è in lei non so che troppo elevato, troppo tipico, che ce la tiene a distanza come fosse

una Madonna, è in lei troppo della santa, ed assai poco di quel femminile, che ci rende così amabili le Giuliette e le Margherite (1); soverchia idealità, corretta dalla vicinanza di due personaggi stupendamente concepiti e umanizzati, Renzo e Agnese, la cui bontà nativa profondamente modificata e variata dalla esperienza della vita, dall'azione della società, dalla qualità degli avvenimenti, comunica loro una compiuta e interessante individualità. Agnese è una Lucia in reminiscenza, così buona e credente, così educata e fazionata, ma divenuta nel corso degli anni, tra gli accidenti della vita e in quell'atmosfera paesana, un po' come tutte le altre: larga di maniche, con non troppi scrupoli, con la sua malizia, col suo saper fare, massaia, ciarlona, semplice e vera nella sua volgarità, con tutti gli abiti buoni e cattivi contratti nella bassa sfera in cui è nata, la è una brava donna di villaggio. La stessa bontà è in Renzo, con gli stessi abiti contratti nella sua sfera, ha l'aria del paese; ce lo rende amabile quella sua forza ed inesperienza giovanile, accompagnata con un ingegno ineducato, ma pronto, vivo, perspicace, pieno di spontaneità e di originalità nei suoi giudizii e nelle sue mosse improvvise, spesso spiritose senza cercar lo spirito, col suo *latinorum*, e con la sua *lega dei birboni*: sempre vero. In tutti e due c' è una certa vena di comico, che nasce appunto da quelle imperfezioni e abitudini e inesperienze, penetrate in quel fondo di bontà e di sincerità.

Protagonisti del mondo ideale sono padre Cristoforo, che è il suo cavaliere errante, il suo tipo; don Rodrigo, che è il suo lato negativo; e don Abbondio, che è il suo lato comico. Lo studio dell'autore non è di accentuare quei tipi, anzi è di raddolcirli e individuarli, introducendovi un complesso di circostanze e di condizioni particolari e locali.

(1) Il De-S. tocca di nuovo del carattere di Lucia in uno dei suoi *Studii su E. Zola*, dandone un giudizio che suona un po' diverso da questo ed è alquanto esagerato: vedi nei *Nuovi saggi critici*, 7.ª ediz., pp. 381-2.

Padre Cristoforo è una buona natura, guasta dall' educazione, insino a che, percossa la mente da un fatto di sangue, si spoglia la ruggine e ricomparisce di sotto il buon metallo. La sua vita è una lunga espiazione, una reazione contro l' uomo antico. Le stesse sue cattive abitudini si trasformano. Quel suo umore battagliero e avventuroso diviene energia e iniziativa nel bene. Quel suo falso orgoglio, quel *fare stare* i prepotenti, prendono forma di ardente carità, di olocausto della sua persona al bene de' prossimi. Sotto altro nome è sempre lo stesso Ludovico, mutato scopo e indirizzo e teatro. Ma le macerazioni, le penitenze, le volontarie umiliazioni non valgono a spengere in tutto l' antico Adamo, che pur talora risorge e si ribella, ciò che rende più drammatica la vittoria del convertito. Il suo ideale è l' umiltà evangelica, il perdono delle offese, che brilla ancora più in animo naturalmente violento. L' opposizione non è così importante che costituisca un serio interesse drammatico, ma basta a gittare una varietà di accento e di colore in un ideale troppo assoluto di santo (1).

Don Rodrigo è lo stesso ideale preso a rovescio: natura violenta e inculta, guasta ancora più dalla falsa educazione e dalle male abitudini della sua posizione sociale. Non è già un tipo di malvagio, un vero contro-ideale. Questo è certo il posto assegnatogli nel romanzo, questo il suo significato: ma solo come genere. La sua individualità è prodotta da un complesso di motivi storici. Egli è il nobilotto degenere di villaggio, l' antico feudatario che reputa tutto intorno, uomini e cose, come roba sua, e cerca far valere il suo dritto con la forza, circondato di bravi. Il mondo non è più lo stesso: ci è lo stato e la legge; ci è un' ombra di borghesia incontro a lui, il podestà, il console, il notaio, l' avvocato: questo lo rende anche più cattivo, costringendolo a congiun-

(1) Trasportato dal suo recente entusiasmo per lo Zola, il De-S. giunge a chiamare, nello scritto citato, Padre Cristoforo " una caricatura di costruzione ideale „; dimenticando le argute osservazioni fatte in questo studio.

gere con la violenza l'intrigo e la corruzione. La sua vita non ha scopo: l'ozio rode in lui tutto ciò che di elevato v'avea posto natura e lo volge al male. Pesa su di lui l'atmosfera della sua classe. Ciò che lo spinge e lo frena è questa interrogazione: — cosa diranno di me i miei pari? — Onde nasce il puntiglio, il falso punto d'onore, che lo rende ostinato in un primo passo, e cangia la velleità in volontà, e lo tira di grado in grado sino al delitto. Le beffe del cugino e i ritratti dei suoi antenati operano più in lui che la stessa sua libidine. Una scommessa è il piccolo principio, da cui nascono avvenimenti molto serii, dov'egli si trova imbarcato e inchiodato al di là di ogni sua intenzione. Casi simili hanno per lo più a movente la libidine o la passione; il motivo è qui un puntiglio, un voler *spuntare l'impegno*, motivo comico, pure altamente tragico per l'importanza che ha nella coscienza di tutta una classe. Chi guarda ben addentro vedrà che don Rodrigo non è il peggiore de' suoi pari. Ci è nel fondo del suo cuore un avanzo di buoni sentimenti, che lo rende pensoso innanzi alle parole di padre Cristoforo, e benchè stesse tra banchetti e stravizi, pur non vi si mostra così cinico, come i suoi compagni di orgie. Egli è come tutti gli altri, pure il men tristo di tutti gli altri. Il suo peccato è di esser nato tra quei pregiudizi e in quell'atmosfera viziata: ciò che falsifica nella sua coscienza la nozione del bene e del male e gli dà un torto concetto dell'onore. Pure la fatalità della sua posizione morale non lo giustifica e non lo assolve. C'è un mondo superiore, le cui leggi non si violano impunemente. L'espiazione di don Rodrigo, così piena di terrore e di compassione, è la reintegrazione nella coscienza di quel mondo superiore offeso. Il sentimento umano, che se ne sviluppa, è quel medesimo che provano padre Cristoforo e Renzo innanzi alla sua agonia. Così don Rodrigo, lo scelto antagonista dell'ideale manzoniano, rimane un individuo storico e reale. Se, per la sua lotta con padre Cristoforo e per la sua espiazione, riflette in sè negativamente quel mondo religioso e morale, ciò è con-

seguenza e corona di una idealità ancora più profonda, il tipo del nobile degenere nel tal secolo e nel tal luogo.

Con la stessa chiarezza e decisione è concepito il don Abbondio. Esso è l'ideale alterato e indebolito nell'esercizio della vita e spesso sacrificato per quella specie di codardia morale che accompagna i popoli nella loro decadenza. Come in don Rodrigo, così in don Abbondio, il senso del bene e del male è oscurato, e il mondo è guardato e giudicato a traverso di un'atmosfera viziata. Il demonio del potente don Rodrigo è l'orgoglio; il demonio del debole don Abbondo è la paura. La contraddizione fra il suo dovere e la sua paura genera una situazione di un comico tanto più vivace, quanto più egli cerca dissimularla. E la dissimulazione non è già ipocrisia e doppiezza, che lo renderebbe odioso e spregevole, ma è un fenomeno essa medesima della paura. La quale gli fabbrica un mondo sofistico fondato sulla prudenza o l'arte del vivere, col suo codice e con le sue leggi, un vangelo a cui crede e vuol far credere, e che gli forma i suoi giudizii e gli detta le sue azioni. E perchè tutti indovinano, fuorchè lui, il vero motivo de' suoi giudizi e delle sue azioni, scoppia il riso. Natura buona e pacifica, sincera e passiva, subitanea nelle sue impressioni, originale ne' suoi giudizi, con scarsa coscienza di sè e con nessuna coscienza degli altri, egli è l'inconscia macchina da cui escono tanti avvenimenti. Il puntiglio di don Rodrigo e la paura di don Abbondio sono le forze ignobili che con sì piccola sapienza generano questo mondo poetico. Il quale si restaura con l'espiazione dell'uno, e si purifica e si afferma con la correzione dell'altro. La saviezza mondana di don Abbondio invano ricalcitra e si dibatte contro il mondo ideale evangelico di Federigo Borromeo, oscurato, ma non cancellato nella sua coscienza. Così un mondo nato dall'orgoglio e dalla paura è alzato nel mondo superiore della carità e dell'amore. Se don Abbondio nel suo significato generale si rannoda a quel mondo superiore e forma il suo lato comico, pure rimane un individuo compiutamente libero, con una idea-

lita sua propria, col suo carattere, con la sua fisonomia, co' suoi fini e co' suoi mezzi.

Questi personaggi principali hanno intorno a sè una moltitudine di personaggi secondari, che pel loro significato si rannodano a padre Cristoforo, o a don Rodrigo, o a don Abbondio; la quale relazione rimane così in astratto, e non impedisce il loro libero e individuale movimento nella storia, con grande varietà di classi, di costumi, di opinioni e di caratteri. Vi domina soprattutto il comico, come Perpetua, l'oste e Tonio nella loro bassa sfera, e, in una sfera più ampia, donna Prassede e don Ferrante.

Come i personaggi, così son condotti gli avvenimenti. I quali, se hanno una relazione manifesta col mondo ideale ov' è l'obbiettivo del romanzo, pure l'oltrepassano, e si sviluppano liberamente e largamente ciascuno nel giro della sua esistenza particolare. La monacazione di Gertrude, la carestia e la peste di Milano possono sembrare avvenimenti troppo sviluppati a quelli che concepiscono un romanzo come una logica artificiale con equilibrio di proporzioni. Questi ed altri avvenimenti, rimanendo nel loro senso generale uniti col tutto, vi stanno come parti organiche, dotate di attività propria, vere e compiute persone poetiche, che in quell'armonia universale hanno fini e interessi proprii.

Così l'ideale religioso e morale, che è la finalità del romanzo, l'ultimo suo risultato, va a profondarsi nella infinita varietà della esistenza particolare, attingendo in recessi inesplorati del mondo reale novità e originalità di forme e di movenze, di cui non era esempio nella nostra letteratura; ed esce di colà misurato e limitato in modo che vi perde la sua purità logica e la sua perfezione mentale, internatosi e mescolatosi nel gran mare dell'essere con tutte le imperfezioni e gli accidenti della storia.

L'istrumento di questa misura dell'ideale è l'analisi. L'ideale nella sua purità è sintesi, esistenza abbreviata e condensata, che ti ruba i limiti, e ti dà un'immagine dell'infinito. Come lo spirito si fa più adulto, più decompone,

limita e analizza, e più l'esistenza si squaderna. L'analisi è il genio del mondo moderno, la porta del reale. E quanto la nostra letteratura fosse rimasta estranea al mondo moderno, si può argomentare dalla sua grande povertà d'analisi. Ciò che ivi trovi sono vuote generalità, succedute alle sintesi pregne e vigorose di Dante, a quel suo veder da alto e da lungi, vedere in blocco. E come la sintesi di Dante vi è degenerata, così vi è degenerata l'analisi di Machiavelli, essendo succeduta ad essa l'acutezza, che è la sua caricatura. Manzoni apre il nuovo secolo, cercando nuova base nel suo reale storico o positivo, e spiegandovi una potentissima forza di analisi.

L'analisi è il suo antidoto contro quell'onda di vecchi e nuovi ideali, che invadeva le letterature europee. È lei che lo premunisce contro le sue proprie tendenze idealistiche e lo tiene sempre nella giusta misura, nel vero. Quando sviluppa, con tanta facondia e con tanto vigore, i principii fondamentali del suo ideale evangelico, sentimenti di carità, di amore, di umiltà, di sacrifizio, di perdono, per bocca di padre Cristoforo o di Borromeo o di padre Felice; puoi trovarvi a ridire, senti qua e là non so che di enfatico e di polemico, non so che di preconcetto e di mentale introdotto artificialmente, e puoi giudicare il poeta di eloquenza e di unzione secondo a parecchi scrittori moderni; ma, quando analizza, riesce sempre ammirabile, e a paro co' più grandi, primo, anzi unico in Italia.

La coscienza della sua straordinaria potenza di analisi genera nel poeta la tendenza o l'inclinazione a guardare le cose, anche più delicate e fuggevoli, non nella loro idealità astratta, ma nelle condizioni e ne' limiti della loro esistenza: ciò che dicesi il senso o il genio del reale. Le sue analisi non sono mentali e dottrinali, decomposizioni d'idee secondo una certa logica o una certa dottrina in veste poetica, come è spesso in Dante. Sono analisi naturali e psicologiche, che ti danno la cosa vivente, come l'ha fatta la natura e la storia, introducendoti ne' più delicati misteri

della vita. Ciascun personaggio ha un suo proprio modo di guardare il mondo, una sua propria posizione morale e intellettiva, formata dal temperamento, dal carattere, dall' educazione, da un complesso di circostanze naturali, psicologiche e storiche, che costituisce la sua personalità, cioè a dire il suo ideale. Sicchè il vero interesse non è nella posizione che occupa ciascun personaggio dirimpetto al mondo religioso e morale preesistente nell' immaginazione del poeta, ma nella ricca originalità della sua esistenza individuale. Il lettore può ignorare che relazione abbia don Abbondio o don Rodrigo con quel mondo ideale, senza che scemi il suo interesse per queste creature immortali; anzi tanto più gusterà realtà così vivaci, così finamente analizzate, quanto meno si ricorderà di quelle relazioni astratte. Gli è come di quei peccatori di Dante, il cui interesse non è nella loro posizione di rincontro alla giustizia eterna, ma nella loro posizione storica e psicologica.

E perchè il poeta, gettando nello stesso fornello mondo ideale e mondo storico, sottoponendo tutto allo stesso processo di analisi, ha tutto unificato, dato a tutto gli stessi colori e le stesse forme, l'impressione generale che ti viene dal racconto è una, ed è quale ti viene dalla vita, scrutata ne' suoi più occulti strati di formazione e poi colta sul fatto, variata e mobile, nel suo libero gioco, nelle sue apparenze anche più accidentali e capricciose. L' autore suole, quando ha a mano un personaggio, un oggetto, un avvenimento, studiare la sua successiva formazione, le fonti della sua individualità, la sua natura, la sua educazione, le sue forze e i suoi mezzi, il suo carattere, la sua fisonomia, il suo ambiente; e quando te lo ha bene spiegato, sicchè tu l'abbi innanzi nel suo ideale, in ciò che gli è proprio e caratteristico, ecco, te lo mette in situazione, nell' atto della vita, e comincia la rappresentazione. Talora precede la rappresentazione, talora è mescolata abilmente l' una e l' altra cosa. Il risultato è che tu hai innanzi una visione chiara e vivace, ben definita e limitata. I più sogliono farti balzare

avanti una figura nella sua concitazione, fidano nell' improvviso, mirano al maraviglioso. Scrutare, analizzare, spiegare, sono in costoro procedimenti distruttivi dell' arte, che ti raffreddano, ti gittano in uno stato prosaico, ti strappano tutte le tue illusioni, ti traggono da quella sfera del vago e del misterioso, dove regna la poesia. Sono i critici del dritto divino che pongono a base dell' arte un ideale immobile e intrasformabile, e rimangono fuori della storia, fuori della società moderna. Il nostro poeta fa proprio a rovescio, quasi faccia a dispetto; l' improvviso, il meraviglioso, il miracolo è affatto estraneo al suo spirito, dove tutto è positivo, tutto è buon senso e misura; i più stanno a bocca aperta innanzi alla piramide, lui non l' ammira se non dopo di averla studiata e compresa, e ciò che ammira lui, non è quello che ammirano i più. E non sono solo le piramidi che attirano la sua attenzione; non ci è cosa sì piccola che non l' interessi; tutto ciò che si presenta al suo spirito, ha lo stesso dritto alla vita ed è studiato ed analizzato con la stessa cura; anzi, la sua inclinazione è di entrare nel più minuto della vita, d' intrattenersi nelle più basse sfere, sdegnate dalla poesia nobile e solenne. Là, in quelle sfere inesplorate, trova i suoi ritratti più originali: là vivono i suoi osti e le sue spie, i suoi bravi e i suoi monatti, i suoi cappuccini, le sue Agnesi e le sue Perpetue, la sua Lucia e la madre di Cecilia; là incontra Renzo e là don Abbondio; di là esce animata e parlante la plebe, messa in iscena, o che suoni la campana a stormo, o la incalzi la fame, o la spaventi peste o guerra. Veggasi con quanta finezza è descritta e con quanta verità è messa in azione l' insorta plebe di Milano, quando assale il vicario, e quando si fa giocare da Ferrer. Quel capitano di giustizia, quel vicario, quel Ferrer, chi li potrà dimenticare più? Come ti potrà uscire di vista quella moltitudine a onda, mobile, volubile, contraddittoria, terribile, grottesca, nella varietà inconsapevole e subitanea de' suoi istinti e delle sue impressioni? Sotto a così vivaci rappresentazioni indovini lo spi-

rito osservatore di un Machiavelli. Potenza di stile, prodotta da potenza di analisi.

Gli è che con una così straordinaria forza d'analisi l'autore congiunge un talento descrittivo e drammatico non meno straordinario. Mentre l'occhio sagace penetra in tutte le cavità e le pieghe e i ravvolgimenti d'un carattere, sta innanzi alla immaginazione la fisonomia, l'intera apparenza: e analisi e descrizione si alternano, si mescolano, si lumeggiano, si completano, insino a che, fra osservazioni e descrizioni, ti trovi nel bel mezzo di una situazione drammatica. Si alza il sipario, l'osservatore scompare; quel mondo, con tanto acume studiato, con tanta evidenza descritto, eccolo in iscena, nell'atto della vita, e messo in tale situazione, che quelle qualità astratte, quelle forze in antagonismo, quell'ambiente, quel vario concorso e urto di cause naturali e psicologiche, paion fuori e vengono alla luce, divenuti passioni, sentimenti, giudizii, parole e azioni, cioè a dire divenuti attori. Nessuno sa con più abilità trovarti una situazione, e metterla a posto nella variata trama del racconto, e cavarne tutt'i motivi e tutti gli effetti in un dialogo così rapido e così vivace, e talora in brevi discorsi, capolavori d'eloquenza popolare, come sono le parole di Griso a' suoi bravi, o l'arringa del capitano di giustizia. Una situazione delle più interessanti si ha quando Ludovico, divenuto padre Cristoforo, chiede perdono al gentiluomo, fratello di colui che ha ucciso.

È il primo incontro e il primo trionfo dell'uomo ideale, cioè rispondente al mondo religioso e morale del poeta, sopra l'uomo mondano, quale lo ha fatto la storia. I caratteri astratti di questi due mondi in urto sono, di qua, l'orgoglio, l'amor proprio, di là, l'umiltà e la sincera compunzione; di qua, il gentiluomo, di là, il povero frate; di qua, l'uomo del secolo, di là, l'uomo del Vangelo, e, per dirla con l'energia del poeta, di qua, la superba altezza, di là, il disonore del Golgota. Queste idee non rimangono nella loro astrattezza, e non compariscono tali, se non nella fine, come

la morale del racconto. Ma sono vere forze sotterranee che operano senza coscienza de' personaggi, e determinano l'avvenimento nel suo sviluppo e nella sua crisi. Stando all'apparenza, è il gentiluomo che trionfa. Eccolo lì, in mezzo alla sala, ritto, come un ritratto de' suoi antenati. Gli fa cerchio tutto il casato, gli fa corteggio tutta la nobiltà parata a festa, nelle sue divise storiche. Attendono una soddisfazione dovuta non alla giustizia, ma all'orgoglio di famiglia e di classe. Nel cortile e per le scale servidorame e plebe, con animo e aria di vassalli, pronti a batter le mani, a gridar viva al padrone. Giunge il frate, segno a cento sguardi curiosi. Ciascuno vuol vederlo, come si fa del condannato a morte. Non è il re della festa, è la vittima che va al supplizio. Questo è il mondo volgare, il mondo della folla, sia di plebe, sia di signori. Il quadro è stupendamente disegnato e colorito, e vi abbondano circostanze locali, che gli danno l'aria del tempo e del luogo. Ma ecco si muta la scena. E al mutamento è preludio uno di quegli sguardi profondi che il poeta gitta nel cuore umano. Tutta quella folla giudica come folla, e nel suo giudizio è sincera. Essi conoscono Ludovico, ignorano il nuovo uomo formatosi in lui, ignorano padre Cristoforo. E se si è fatto frate, egli è per salvare la pelle. E se viene a chieder perdono, gli è per riguardo umano, gli è perchè così ha voluto il padre guardiano. Aspettano di vederlo turbarsi sotto i loro sguardi ironici, di sentirlo balbettare. Vedrà che significa essersela presa con pezzi grossi. Questi sono i sentimenti della folla, de' quali non hanno coscienza chiara, ma che trapelano da tutti i loro atti. Ma la faccia sinceramente compunta del frate, e la sua aria sicura e tranquilla, dee rovesciare tutte queste prevenzioni volgari, e produrre sulla folla nuove impressioni, tanto più irresistibili, quanto ella è più sincera e più trasmutabile ne' suoi giudizi. — Dunque, quest'uomo non ha paura. E si è fatto frate per davvero. E viene qui a fare una buon'azione.—Le disposizioni sono altre; un mutamento è già avvenuto negli animi prima che

si mostri al di fuori. Con queste descrizioni, con queste analisi è preparata una incomparabile scena drammatica. Padre Cristoforo non fa le cose a mezzo: beve il calice sino alla feccia. Nessun segno di ripugnanza, di esitazione: nessun tentativo di un compromesso tra la sua naturale alterezza e la sua sottomissione. I suoi atti di contrizione e di umiliazione sono quali li vorrebbe l'offeso; la riparazione è intera, come intero fu lo scandalo. Mentre piega le ginocchia a terra, nel suo animo c'è questo pensiero così netto: quello fu scandalo, questa è riparazione. Nelle sue parole non perifrasi, non esordii, nessuna titubanza. Non cerca scuse; non va mendicando raddolcimenti e palliativi; va diritto e rapido; la sua parola rassomiglia al suo pentimento; è sicura e sincera. Le mutate disposizioni della folla ora prorompono; a quella impertinenza degli sguardi succede un mormorio di pietà e di rispetto. E il gentiluomo cosa era? e cosa è divenuto? Era lì, come il protagonista del quadro, con la mano sul pomo della spada, in atto di degnazione forzata e d'ira compressa. Tutto è mutato intorno a lui; egli è ancora lo stesso. Ciò che lo move non è tanto l'uccisione del fratello, quanto l'offesa recata alla famiglia. E il fratello è, innanzi a lui, soprattutto, un cavaliere. L'orgoglio di classe era di sotto a quella degnazione forzata e a quell'ira compressa. E si può indovinare quali idee dovevano entrare nel suo discorso. Avrebbe fatto sentire a quell'uomo tutta l'indignazione dell'offesa fattagli. Avrebbe respinte le sue scuse; nessuna scusa può rendere scusabile l'audacia di essersela pigliata con tal cavaliere, con tale famiglia. E se non avesse quell'abito... ma in contemplazione dell'abito si degnava di perdonargli. Questo era il sugo del discorso; ma gli atti e le parole del frate e il mormorio della folla gli rovesciano tutto il discorso. E, colto lì all'improvviso tra le idee apparecchiate e le idee sopravvenute, toltogli spazio di raccogliersi, di calmarsi, l'alterazione interna gli altera la voce, e balbetta tronconi di frasi, dove entrano le antiche impressioni corrette dalle

nuove. Voleva dire: l' offesa veramente è stata tale che non ammette scusa. Ma *offesa* non è più la parola della nuova situazione, e si corregge, e dice *fatto*, parola generica e senza colore, suggeritagli da un sentimento nuovo di delicatezza, da cui si sente dominato senza sapere perchè. *L' offesa.., il fatto veramente...* E si arresta, e non osa compiere la frase, per tema di dir cosa dispiacevole, e perchè quel fatto che voleva dimostrare inescusabile, è già in cuor suo, e di tutti, non solo scusato, ma perdonato. Egli parla sotto l' impressione della folla, e ne sente il contraccolpo e si fa la sua eco. Colui è già perdonato, e la frase cominciata resta in aria, e spunta la nuova da una idea già preparata e subito corretta, perchè la sua nuova situazione gliene fa sentire la sconvenienza. *Ma l' abito che portate... non solo questo, ma anche per voi...* E oh maraviglia! L' uomo preparato a ricevere scuse è lui che le fa, è lui che prende aria di accusato, trascinato da quel nuovo sentimento che si è impadronito di lui, balbettando, correggendosi, smozzicando frasi, quasi toccasse a lui mettersi in ginocchio, mentre prende per le braccia e solleva l' inginocchiato. E, in verità, l' inginocchiato è lui, è lui che sente innanzi a quello la sua inferiorità morale, con una coscienza confusa che gli trae per primo grido di bocca un: *Alzatevi!* Si può ora indovinare come finisce questa scena. La vittima ha la sua trasfigurazione; innanzi alla folla diviene un santo, e gli baciano il lembo dell' abito. Trasmutazioni così estreme negli animi non passano senza una tinta ironica, che ci fa un po' sorridere a spese della folla, de' signori e del gentiluomo. Il poeta è così poco disposto a rimanere nell' ideale, che compie la scena con un tratto comico, il quale ci cava da quell' atmosfera momentanea e ci conduce nello stato normale dell' esistenza. *Diavolo di un frate!*, borbotta tra' denti il gentiluomo, rimasto solo: *se rimaneva ancor lì per qualche momento in ginocchio, quasi quasi gli domandava io scusa ch' egli mi abbia ammazzato il fratello.* Rotto il fascino, ripiglia suo uso e suo linguaggio. E a quella

esaltazione succede in noi il sentimento abituale della vita. Gli è come avessimo sognato, o come, lasciando una pomposa festa, fossimo tornati nella nostra modesta stanza. Il poeta mostra qui tutte le sue forze, di rado unite in uno stesso uomo: quella sua vivace apprensione della natura esteriore, quel suo acume di analisi, quel vigore drammatico, quella sua misura in situazioni tanto esaltate.

E perchè il poeta è così disposto, che, quando un personaggio gli si presenta, lo arresta subito e gli domanda:—chi sei?—, perchè sottopone tutto, uomini e cose, a processo di analisi, anche gli avvènimenti più prodigiosi, come la conversione dell'Innominato, anche gli uomini più straordinarii, come Federigo Borromeo, perchè non c'è maraviglia e non c'è grandezza che sfugga alla sua curiosità, perchè non c'è emozione e non solennità che lo turbi e lo esalti, perchè egli tutto decompone, tutto si spiega e tutto spiega, perchè infine è lui che evoca quelle ombre e quegl'ideali e dà loro un'esistenza naturale e psicologica, della quale egli possiede e mostra la chiave; si comprende la sua tranquillità dirimpetto all'opera sua, come di uno spirito superiore che non vi si lascia assorbire e trascinare, anzi vi rimane al di sopra, e guarda con occhio critico anche nel maggior caldo della produzione. E si comprende pure come, per entro al racconto, si senta aleggiare non so che ironico, che è appunto una reazione del reale e del positivo contro ogni esaltazione ed ogni esagerazione. Quando un mondo se ne va, si dichiara l'ironia. Questo dà un alto significato all'ironia di Socrate o di Luciano, all'ironia di Ariosto o di Parini, all'ironia di Voltaire o di Goethe; questo dà un'importanza storica all'ironia di Manzoni. Essa è la faccia che prende, venendo alla luce, il senso del limite e della misura, in lui così caratteristico; è il senso del reale che si risveglia e si afferma. Di qui la sua disposizione a cogliere nelle cose umane quel di più e quel di meno, che ti fa dire subito: non è vero, e che provoca quel cotal suo risolino. Lo stesso padre Cristoforo non può sottrarsi a quel suo sguardo ironico. Ac-

comiatandosi da Lucia con queste parole: *il cuore mi dice che ci rivedremo presto*,—che sa egli il cuore?—nota l'inesorabile critico. L'ironia lo accompagna in tutte le sue analisi, anzi l'analisi è essa stessa un'ironia, dandoci la chiave di tutte le esagerazioni, a cui si abbandonano i personaggi. Noi che siamo stati messi a parte del secreto, e abbiamo veduto il dietroscena, e sappiamo tutti i concerti e gli apparecchi degli attori, quando appariscono sulla scena, li accompagniamo con lo stesso risolino del poeta, o vi sieno moti e paure e crudeltà di plebe, o furberie di conti e di provinciali, o furfanterie di azzeccagarbugli, o malizie di osti e di bravi. Anche nella rappresentazione degl'ideali più cari e più nobili della vita, in mezzo alla naturale esaltazione de'sentimenti, comparisce a un tratto quel tal risolino, che impedisce l'esagerazione, e ti ridona il senso della misura. Esaltazione spiegata è già esaltazione raffreddata. Questo, che, secondo le regole comuni, sarebbe un errore, è appunto la genialità del poeta, la sua originalità, o, per dirla con parola più modesta, il suo carattere. Il cappuccino che fa le sue osservazioni a padre Cristoforo e si acqueta ad un suo motto in latino, il maggiordomo che fa le sue rimostranze al cardinale quando sta per ricevere l'Innominato, il Nibbio che parla di compassione, la vecchiarella che cerca di consolare Lucia a modo suo, i monelli che fanno il chiasso in mezzo alla peste, sono la presenza della vita comune, una specie di centro-ideale, che regola e tempera ciò che vi è di troppo esaltato in situazioni così drammatiche. Diresti che come Alfieri pare che aguzzi sempre il suo pugnale, Manzoni pare stia sempre lì a spuntarlo. Originalissimo è sotto questo aspetto l'incontro di Federigo e di don Abbondio. Se Federigo parlasse solo, sarebbe una predica insopportabile. Quelle idee, quei sentimenti, così fuori della vita comune e nella loro generalità così illimitati, dàlli e dàlli, provocherebbero una reazione ironica nella sfera temperata, in cui sono i lettori. Ma la reazione è trattenuta e sviata dalle risposte e, soprattutto, dalle impressioni di don Abbondio, po-

sto in una sfera morale bassissima anche dirimpetto al concetto ordinario della vita: incontro singolare e collisione vivacissima di ciò che vi è di più eroico nella vita morale e di ciò che vi è di più abbietto. E il risultato di quest'audace concezione è una situazione tragicomica, i cui effetti contraddittorii si rintuzzano e si temperano a vicenda; sicchè la reazione che produrrebbe ciò che vi è di troppo assoluto nelle idee dell'uno, è sviata da ciò che vi è di troppo volgare nel carattere dell'altro. E il vantaggio e tutto di don Abbondio, che produce effetti comici irresistibili, con la naturalezza, la sincerità e la subitaneità delle sue impressioni, nelle quali apparisce tutto lui, nelle più varie determinazioni del suo carattere, paura, stizza, volgarità, ottusità, tutto impressione e immaginazione; dove il cardinale è talmente immedesimato con le sue idee, che ti pare un ente di ragione, anzi che un uomo vivo: qui hai idee, la senti un uomo. Appunto perchè nel cardinale non ci è che una corda sola e ne'suoi toni più acuti, quando ella vibra di soverchio e troppo a lungo, sì che il discorso prenda aria di sermone, la reazione, malgrado il correttivo di don Abbondio, sta lì lì per formarsi nell'animo del lettore; ed eccoti in buon punto il poeta che interrompe il sermone e dice lui la sua parola. Gli è che il poeta non è assorbito nell'azione, e non si fa imporre neppure dal cardinale, ed anche dirimpetto a lui sta lì col suo risolino, disposto a burlarsi un po' insieme col pubblico di questo metter fuori con così poca fatica tanti bei precetti di fortezza e di carità; se non che riflette che quelle cose erano dette da uno che poi le faceva, e si riconcilia con l'oratore. Così, rimasto fuori della scena, tranquillo e intelligente spettatore, in comunione con l'uditorio e attento alle sue impressioni, egli vi partecipa, le spiega e le modera.

Ci sono nel teatro del mondo due temperature: l'una è degli spettatori, l'altra degli attori. Questi si trovano in una situazione ben determinata dirimpetto al pubblico indifferente, che non ne ha alcuna; ond'è che, se troppo vi si scaldano,

e alzano troppo il tono, e si mettono in una temperatura troppo elevata, scoppia la dissonanza. Il pubblico può, al più, ammirare certi effetti di arte; ma non vi parteciperà mai tutto e intero. Ti dà un bravo, ma c'è nella sua temperatura usuale qualcosa che ti resiste, e se troppo insisti, e se vuoi fargli violenza, eccolo lì che protesta e si ribella. Il che avviene, se tu stai troppo in sulle idee e ti formi un mondo artificiale, e non vuoi tener conto di quella mezzana temperatura in cui vivono gli uomini. Il buon senso si vendica e ti risponde con l'ironia. Ora la singolarità del nostro poeta è questa, che, mentre vive tra' più cari e nobili ideali della vita e te li pone innanzi e vuole trascinarti appresso a quelli, egli s'immedesima col pubblico, e riflette le sue impressioni e il suo buon senso, e facendo lui un po' d'ironia, previene la tua, riconducendoti sempre dalle situazioni più straordinarie in quella mezzana temperatura.

Il che spiega la grande popolarità di questo libro. L'ideale è sempre un po' pedante e un po' eccessivo. E quando tu stai per dire: — è troppo —, ecco lì l'autore che ti previene e riconduce l'equilibrio. La sua natura è talmente armonica e completa, così disposta a tener conto in ogni affermazione della sua negazione e in ogni verità della sua diversità, così serena nella maggior perturbazione degli avvenimenti, e nel cozzo delle passioni e delle opinioni così benevola e indulgente, soprattutto così buona e sincera, che ispira simpatia e rispetto anche ne' più avversi. Nessuna passione è troppo urtata, nessuna opinione si sente offesa, a tutto ci è un *ma*, che attenua, restringe, limita e misura, e non iscontenta gli uni, dopo di aver contentato gli altri, equilibrando le impressioni, e pacificando le contrarie opinioni nella sfera amica del giusto e del vero. Questo non è eclettismo, perchè sta pur sempre nel suo splendore quel suo mondo religioso e morale; ma è naturale misura, che apre a quello più facilmente la via de' cuori, sì che, se non sempre convince, sempre si fa rispettare. Il che conferisce pure agl' intenti dell' arte, conservandosi la simmetria, la proporzione.

la bellezza al di fuori così intera, come intera è la serenità della mente creatrice. Da questa disposizione armonica è uscita la Cecilia, e quella sua Lucia, mansueta e bella anche nell'estremo dell'angoscia. Tragica è la morte di don Rodrigo, e, tra' segni della più viva disperazione, pure su quell'immagine alita, come iride di pace, la preghiera di padre Cristoforo e il perdono di Renzo. Questa temperanza di sentimenti e di colori, fra i maggiori strazi, ci rende amabile e simpatica la predica di padre Felice.

Ond'è che questo libro, quando uscì, ebbe appassionati fautori, e nessuno deciso avversario, fra tanto bollore di passioni e di opinioni. E presto fu nelle mani di tutti, e penetrò, cosa rara in Italia, ne' più bassi strati sociali: al che contribuì non poco quella sua familiarità e facilità di espressione.

La popolarità dello stile è l'araba fenice, appresso alla quale oggi corrono i nostri scrittori. E credono sia un meccanismo così facile ad acquistare come fu il meccanismo classico. La letteratura scolastica abbonda specialmente di cotali meccanismi. Vogliono contraffare il fanciullo, vogliono scimmieggiare il nostro popolino, pigliando ad imprestito il loro linguaggio, e sto per dire il loro cervello. E chiamano loro precursore Alessandro Manzoni, e si dicono manzoniani, come le scimmie di Petrarca si dissero petrarchisti. Credono che quel linguaggio di Manzoni stia da sè, faccia modello, come faceva modello quel linguaggio solenne e nobile che fu detto classico (1).

Ne' *Promessi Sposi* linguaggio e stile non sono costruiti *a priori*, secondo modelli e concetti. Sono conseguenza di un dato modo di concepire, di sentire e d'immaginare. Lo stile è la combinazione delle due forze, che aveva lo scrittore in così alto grado: la virtù analitica e la virtù immaginativa. Uso a decomporre, a distinguere, ad allogare secondo una

(1) Sulla letteratura popolare vedi Parte I, Lez. XVI del volume *La letteratura italiana nel secolo XIX.*

certa misura o limite interno, che non è altro se non il senso del vero, l'espressione è sempre precisa e giusta, cioè vera; ed è insieme semplice, perchè l'interna misura esclude ogni esagerazione ed ogni complicazione. Tutto è a posto, e tutto è nel suo limite; niente v'è di sì complesso, che non sia distinto e semplicizzato; perciò tutto è vero e tutto è semplice. Queste virtù intellettuali sono in lui anche forze morali, perchè tutto è armonia in quella mente. Il suo senso del vero è fortificato dalla sua sincerità, il suo vigore analitico è aiutato dalla sua serenità e imparzialità, e quel suo gusto del semplice è anche semplicità morale, che lo tien lungi da ogni affettazione e ostentazione, da ogni ricerca di effetti artistici che non sieno inclusi naturalmente e immediatamente nel suo argomento. Questa è la base solida, e, direi, organica del suo stile, non fabbricato per meccanismi o processi esterni, ma nato e formato nel suo spirito. Dico la base, perchè, se questo basta allo scienziato, non basta all'artista. Ci è il disegno, non ci è il colorito. Ma, come il poeta s'interna nelle più minute latebre del suo argomento, scopre sempre lati nuovi, che stuzzicano più la sua curiosità e rinfrescano le sue impressioni. Scartando tutti i luoghi comuni poetici e tutte le reminiscenze, esplorando tutto con osservazione diretta, gli brilla innanzi un mondo psicologico tutto nuovo, a cui il suo spirito non rimane indifferente, a cui anzi ha la più viva partecipazione. Perciò, mentre tutto esprime con precisione ed esattezza di scienziato, in quell'espressione, non sai come, si mescolano e si fondono le sue impressioni, che la rendono animata e spiritosa. Dall'alto del suo osservatorio, sempre presente a sè, e non dominato, ma dominando, ciò che lo colpisce più è il contrasto tra quello che le cose sono e quello che paiono, velati gli occhi da ignoranza e da passione: ciò che dà alla sua espressione una leggiera tinta ironica, una forma, nella quale il reale vero si afferma di contro all'apparenza. Ma perchè il mondo va così, e non può andare altrimenti, quell'ironia non è senza una cert'aria di benevolenza, essendoci nella più parte de' casi

debolezze da compatire, perchè debolezze della stessa natura umana. *Così va il mondo*, nota il poeta, *o piuttosto così andava nel secolo decimosettimo*; correzione ironica, piena di garbo, che fa ammettere, ridendo, il rimprovero e gli toglie ogni asprezza. Riserbando la sua indignazione per le singolarità vituperevoli di questo o quell'individuo, quando s'incontra in casi comuni e generalmente tollerati, l'universale tolleranza si rivela in quel carattere benevolo della sua ironia, come quando dice de' soldati in guarnigione che insegnavano la modestia alle fanciulle e alleggerivano i contadini delle fatiche della vendemmia. Così la sua analisi è mescolata di malizie, d'ironie, di motti arguti, di riflessioni piccanti, e la sua espressione è così colorata, che spesso nelle cose si sente l'impressione, e nell'impressione traspariscono le cose: onde il suo stile, mentre è sempre semplice e preciso, è, insieme, sempre spiritoso. Ed è ancora altamente pittoresco, perchè il poeta, oltre ad una eminente facoltà di analisi, possiede una potente immaginazione. Appunto perchè le cose fanno sul suo spirito una così viva impressione, le qualità più astratte, le nozioni più astruse, i fenomeni più spirituali prendono faccia e gli si muovono innanzi come esseri animati. E come tutto nasce da osservazione diretta delle cose nelle loro individualità, quei colori non hanno niente di comune, e nascono con esse le cose. Non vi sorprendi mai ripetizione o reminiscenza di colorito; tutto è nuovo, perchè tutto è proprio e non si rassomiglia che a sè stesso, a quel modo che nessun individuo si rassomiglia con altro. Onde avviene che tanti personaggi, tanti fenomeni, tante malizie, tante apparizioni lasciano nel tuo spirito sempre una immagine, che te ne conserva la memoria. Fino il Griso e il Nibbio, fino Gervasio e Tonio, chi può dimenticarli? attaccati i loro nomi a certi tratti plastici e caratteristici, che ti s'improntano nell'immaginazione. Nessuna malizia ti sfugge, nessuna ironia ti lascia indifferente; non ci è apparizione sì piccola e insignificante che non abbia una sua faccia propria, se non altro per dirti che la è piccola

e insignificante. Vedi la forma sprezzante, con la quale è indicata la morte di Griso, come d'un animale senza pensiero, senza parola, e senza rimorso, senza alcun vestigio di senso umano. E non perchè non pensi e non parli, ma perchè il poeta, con l'aria di chi guarda e passa, non degna raccogliere pensieri e parole di un essere così insignificante e volgare nella sua malvagità. Questa potenza e proprietà di colorito tu non l'incontri solo nell'analisi, ma ancora più nella rappresentazione, quando alla descrizione e al discorso succede il dramma, cioè a dire quando tale personaggio e tale avvenimento, ben descritto e bene analizzato, entra in una data situazione. Mentre si opera e si parla, il poeta è là che dà il rilievo, scolpendo le figure, animando gesti, movenze, positure, dipingendo al di fuori tutta la vita interiore così bene esplorata, e cogliendo a volo le sinuosità più sfuggevoli e più delicate della rappresentazione. E tutto questo mondo è così sempre tutto intero innanzi al poeta, che analisi e rappresentazione s'illuminano a vicenda, entrando l'una nell'altra, e l'una essendo all'altra specchio e rilievo; di guisa che spesso un tratto analitico ti rischiara tutta l'azione, e un gesto, una parola ti richiama tutta l'analisi. Don Abbondio è il personaggio meglio analizzato e più compiuto. Lo incontriamo nelle più varie situazioni, sempre diverso e pur sempre quello. La sua nota fondamentale è la pusillanimità, che nelle situazioni più accentuate prende la forma acuta della paura: e la sua diversità è apparente, è nelle varie gradazioni di quella nota, come sono le sue stizze, le sue impazienze, la sua poltroneria, e fino il suo coraggio, quel tale coraggio della paura. Veggasi come così varie situazioni di animo sono illuminate da tratti analitici, e come talora un suo gesto, una sua parola ti richiama l'analisi, e gli fa uscir fuori, d'improvviso e a sua insaputa, il gran segreto della sua natura, a tutti manifesto, fuorchè a lui, qual è il motto famoso: *il coraggio uno non se lo può dare*. Spesso l'analisi è il frontéspizio della rappresentazione, ed hai un vero processo logico, una specie di premesse e di conseguenze; talora è in

antagonismo e ne vengono grandi effetti estetici: quel don Abbondio, in quello stato di perfetta quietudine, quasi di uomo contento che faccia il chilo, col suo famoso: *chi è Carneade?* rimasto proverbiale, colto a volo e fissato in caricatura, con quella zimarra, con quel camauro, in quella figura grottesca; e da quel sicuro lido lanciato subito in pieno mare tempestoso (1). Queste intime commessure delle cose scrutate e connesse con tanta virtù intellettuale, e allogate, rilevate, armonizzate con l'occhio sicuro di un artista consumato, producono nell'unità dell'insieme anche l'unità del colorito, espressione immediata delle cose e delle loro impressioni sul poeta, e così preciso e giusto e semplice, perchè la visione è chiara e l'impressione è vera.

Tale esce qui lo stile nelle sue forme intellettuali e fantastiche dalla sorprendente combinazione di due forze amicamente operose, un grande vigor logico e una immaginazione potente. Il suo carattere è la precisione, congiunta con l'evidenza nella massima semplicità. O, per dirla con una parola, è la naturalezza, quell'immergersi e obbliarsi della mente nella natura e parer una con quella. Il che se desideri nelle parti serie e ideali, dove senti alcuna volta una certa ineguaglianza, un certo sfoggio come d'idee e di colori uscenti più da previsione mentale che da visione immediata, trovi sempre e in grado eccellente nelle parti mezzane e comiche della vita e nelle sue analisi. Chi disse che lo stile è l'uomo, disse una mezza verità. La verità intera è questa: che lo stile è la cosa nel suo riflesso e nel suo effetto sulla mente. Da questo lavorìo esce la cosa impressionata; sì che tu ti accorgi che la è passata per la mente e ne ha ricevute le impressioni. La storia dell'arte è la storia di questa unione. Talora la mente accoglie in sè la cosa con poca serietà, e resta lei, e vuol comparir lei, e per volerla troppo abbellire, troppo assimilarla a sè, la snatura. Questo chiamano eleganza, che nella sua esagerazione con-

(1) Vedi su Don Abbondio l'Appendice § 6.

duce sino a' processi artificiali e convenzionali. A questa eleganza oppone Manzoni la sua naturalezza; sì che la cosa esce dalla sua mente nella integrità e nella verità della sua natura e delle sue impressioni. In questo senso Manzoni è il vero padre della nuova letteratura, il cui carattere a' nostri giorni è la naturalezza. Pur voi vedete, da quello che si è discorso finora, come si richiedono maggiori mezzi e maggior potenza di mente a produrre questa naturalezza, che a produrre quella eleganza. Perchè, se è facile copiare artificialmente e riprodurre l'eleganza, difficilissimo è ottenere la naturalezza; la quale presuppone lo studio e l'intelligenza e l'amore delle cose, quali te le dà la natura e la storia, e una grande virtù nella mente di assimilazione e di produzione. Onde avviene che i più, come sono molti che si dicono scrittori popolari e realisti, correndo appresso alla naturalezza, trovano l'insipidezza, che è la cosa uscita dalla mente senza sapore e senza colore, senza quell'impronta spirituale, che le viene dalla sua dimora e dalla sua trasformazione nella mente.

Tale lo stile, e tale la lingua. Il grosso materiale è qui la lingua parlata e intesa dall'un capo all'altro d'Italia, intramezzata di lombardismi e di toscanismi, che le comunicano la vivacità del dialetto (1). Scopo della lingua non è l'eleganza, che la impoverisce, la cristallizza in classificazioni arbitrarie e convenzionali, con un'aria di solennità artefatta; ma scopo è qui la perfetta similitudine sua con le cose, una espressione di quelle la più precisa e la più immediata, nella quale conformità consiste la sua bontà. Ond'ella ti riesce ricca, variata, mescolata di forme e di accenti, sempre propria e plastica, tale che assicuri la più rapida e la più evidente trasmissione delle cose ne' lettori. E perchè il popolo

(1) Il De-S. discorre del romanzo manzoniano nella sua prima forma, e non si occupa del fatto della posteriore correzione, dove per altro il principio direttivo nella scelta della lingua resta sempre il medesimo, se pure si determina più precisamente il concetto di quel che debba essere in Italia la lingua parlata.

concepisce appunto così, e vede per immagini e in modo vivo e pronto, scegliendo le vie più brevi, tutto ellissi e scorciatoie e troncamenti e abbreviazioni, come si vede ne' suoi dialetti, si comprende la grande popolarità di una lingua simile, e come di tutte le prose italiane questa sia che si legga tutta e volentieri da tutte le classi.

Chi mi ha seguìto, vedrà non essere poi maraviglia che quell'uomo, sopravvissuto per molti anni a sè stesso, morto in un tempo men favorevole alle sue opinioni religiose e al suo quietismo politico, ebbe pure tale testimonianza di onore, che per la sua unanimità si può chiamare nazionale. L'Italia, finite le lotte e calmate le passioni, giusta perchè contenta, mirava in lui l'uomo che meglio seppe comprenderla, non nella diversità dei suoi partiti che passano, ma in quella universalità di tradizioni e di aspirazioni, che sono il fondo della vita nazionale, e che nel momento dell'azione tutti ci unì, a quel modo che tutti fummo uniti appresso al suo feretro.

APPENDICE

§ I.

Adelchi ed Ermengarda

(dalle Lezioni II e III)

Fermiamoci alquanto sul carattere di Adelchi.

Chi è questo Adelchi? È l'ideale degl'*Inni*, l'uomo dal carattere indeterminato, che Manzoni abbozzò e ci cominciò mostrare in quelli, e che ora vuole realizzare. Immerso egli studii storici, obbligato dalla sua teorica a creare caatteri ideali, prende il figlio di Desiderio, Adalgiso, ne fa ı sua creatura, il suo ideale realizzato, ne fa l'*Adelchi*.

Siamo in tempi barbari, tempi di violenze, tanto da parte i quelli che parlano in nome di Dio quanto da parte di quelli quali son contro Dio, da parte di chi scomunica e di chi scomunicato.

Ebbene, Manzoni, su questo mondo di violenze, gitta l'ideale i un mondo morale più elevato, più civile, cristiano: questo leale è Adelchi. Vediamolo in diversi tratti della tragedia.

La sorella di Adelchi, Ermengarda, reietta da Carlo, si resenta alla casa paterna: il primo pensiero del padre è: endetta! Adelchi pensa alla sorella, cerca di consolarla e di ianimarla. Vedete in mezzo a tempi di violenze barbariche orgere un sentimento delicato, l'amore, la pietà verso la orella. Desiderio maturava grandi disegni, sentiva che fino quando il papa fosse stato a Roma, egli avrebbe avuto Franchi e Carlo sulle spalle. Voleva che il papa fosse *re elle preci, signor del sacrificio*, ed occupare egli il soglio emporale. Notate da quanto tempo la idea storica (Desiderio è un personaggio storico) dell'unità d'Italia si è preentata allo spirito. E poi quante vie, quanti modi si doettero tentare perchè divenisse un fatto!

Il papa chiama Carlo, che viene in Italia con un esercito, dopo aver ripudiata la moglie, la figliuola di Desiderio, Ermengarda.

Desiderio ed Adelchi, padre e figlio, stanno in presenza. Cosa vuol Desiderio? Egli non respira che vendetta per la figlia, vuol finirla con Roma, vuole consolidare il regno longobardo, estenderlo in tutta Italia: grandi progetti di re. Egli re, longobardo, ama la patria, la famiglia, ha di mira fini politici e domestici, — tutte cose che costituiscono l'uomo.

Adelchi consiglia a Desiderio di restituire le terre usurpate al papa, di stringersi a lui in amicizia.

Perire,
Perir sul trono, o nella polve, in pria
Che tanta onta soffrir....

risponde il padre. Ed il figlio ripete il consiglio.

Analizziamo questo tratto, perchè le linee costitutive di un carattere si devono rintracciare nei tratti speciali in cui il poeta lo ha rappresentato.

Desiderio sente la vergogna in un senso mondano: per lui l'aver occupato terre, e piantatavi la sua bandiera, e poi ritirarsi, è vergogna: l'aver offeso il papa e poi chiedergli amicizia, è vergogna; no, piuttosto morire! — Adelchi ha il sentimento cristiano della vergogna: commetter torti, far violenza agl'inermi, occupare per forza le altrui terre, ecco dov'è la vergogna, non in ciò che al mondo sembra tale: si deve avere il coraggio di dire: ho mal fatto. È questo un sentimento nuovo nel tipo eroico, di fronte alla letteratura del secolo XVIII.

Avviene ciò che Adelchi aveva presentito. Carlomagno cerca passare le Alpi colle sue genti, il diacono Martino indica ai Franchi un passaggio nascosto e non difeso, traditori longobardi cospirano di consegnare Desiderio vivo nelle mani di Carlo. Questa tragedia politica, questo mondo si svolge innanzi ad Adelchi. Che farà egli? Egli non vuol guerra, vuole vendicare la sorella, ma da cavaliere di quei tempi, con un giudizio di Dio, con un duello a corpo a corpo, senza spargimento di sangue innocente. Innanzi a quel mondo della barbarie Adelchi diviene ciò che diviene un uomo il quale non vede il suo ideale realizzato, — elegiaco, contemplativo, pensoso, triste. E si sfoga con lamenti. Sentite lo

sfogo che Adelchi fa con un amico intimo, perchè son parole caratteristiche. Il core, dice egli ad Anfrido:

> ..... mi comanda
> Alte e nobili cose, e la fortuna
> Mi condanna ad inique: e strascinato
> Vo per la via ch'io non mi scelsi, oscura,
> Senza scopo: e il mio cor s'inaridisce,
> Come il germe caduto in rio terreno,
> E balzato dal vento

Ecco. dunque, un uomo che ha l'istinto delle grandi cose, che ha l'istinto della generosità, della giustizia, della vera gloria, il quale si sdegna se vede combattere contro gl'imbelli, si adira della ferocia dei soldati contro donne e fanciulli — e che finisce *rêveur*, come dicono i francesi, si apparta dalla vita e cerca sfogarsi col suo amico.

Intanto, i fati si affrettano: i longobardi sono vinti, Pavia è presa, Desiderio fatto prigione, Adelchi si è chiuso in Verona, Verona stessa è dai traditori consegnata a Carlo: è il momento della catastrofe. Come finirà Adelchi?

Vedete Saul, che è il vero protagonista della tragedia di Alfieri, Saul, segnacolo all'ira divina, che, vedendosi sconfitto, perduto, esclama:

> Empia Filiste,
> Me troverai, ma almen da re, qui morto.

L'idea del suicidio s'impossessa di Adelchi, egli vuole uccidersi. E — notate — perchè non si uccide?

La ragione è di molta finezza, assai delicata. suppone una gran forza morale.—Tu vuoi ucciderti, dice a sè stesso, perchè non ti senti la forza di guardare in faccia il vincitore! E questa è falsa vergogna, e lo spirito mondano: ciò che sembra coraggio è viltà, il coraggio sta nel presentarsi vinto, incatenato, al nemico della tua famiglia, a colui che ha oltraggiato tua sorella. —

Questa è forza di un mondo morale più elevato. Quando si vede vinto, ferito e preso, che cosa domanda Adelchi? Domanda di esser presentato al vincitore, vuole aver la forza di rimaner calmo innanzi a lui, di sentirsi più alto, più felice di lui. Quella scena è di un grande effetto nella lettura. Vedete Adelchi ferito, trascinato nella sala dove è il vincitore freddo e rigido — il barbaro rappresentato in tutta la sua rozzezza — dove è anche il padre prigioniero, che veniva da Carlo a chieder grazia pel figlio, non sapendolo ferito a morte.

Adelchi edifica il suo piedistallo. Sapete che quando l'uomo muore, quando l'eroe della tragedia si avvicina alla morte, il modo come muore è il suo piedistallo. Adelchi, morendo, guarda ciò che gli sta intorno con gli occhi della morte: intende sè, suo padre, il mondo. Egli gode di morire, perchè non ha mai saputo che cosa sia venuto a fare in un mondo d'ingiustizie e di violenze, egli che ha un sentimento così alto della giustizia. Muore, e dice al vincitore: tu, felice, tu pure devi morire.

Si rallegra col padre perchè non sia più re:

> Godi che re non sei, godi che chiusa
> All'opra t'è ogni via; loco a gentile,
> Ad innocente opra non v'è...

Essendo prigione, non potrai più operare: la maledizione per Adelchi non è nell'operare male, ma nell'operare.

Non ci è nessun mezzo di fare cosa gentile, consona al suo mondo ideale; e gli esce di bocca un'ultima parola contro quel secolo:

> ..... non resta
> Che far torto, o patirlo. Una feroce
> Forza il mondo possiede, e fa nomarsi
> Dritto....

È una maledizione contro il mondo, lanciata da un uomo che già gli volge le spalle. Egli muore, ed ha sul labbro un'ultima preghiera, un'aspirazione verso l'altra vita:

> Vengo alla pace tua, l'anima stanca
> Accogli....

Ecco, negli sparsi tratti della tragedia, i lineamenti dell'eroe cristiano, presentatoci da Manzoni.

Che cosa è desso? È l'uomo cristiano, che già abbiam veduto spuntare negl'Inni, il quale si realizza qui fra le lotte barbariche; egli sente che l'opera che compie è un'iniquità, e la compie perchè il padre gliel'impone; la compie, ma come un uomo che esegue un dovere senza passione, che non ci mette tutta l'anima sua, che lo fa per ubbidienza.

Quest'uomo guarda senz'interesse i grandi avvenimenti che si svolgono intorno a lui e che dopo tanto tempo colpiscono ancora la nostra immaginazione di spavento. Ma non ha egli patria, non famiglia, non regno, non ha il sentimento di quella catastrofe storica? Tutto ciò è cosa se-

condaria per lui, non lo riscalda, non lo spinge ad operare: egli ha l'ideale di un mondo morale più elevato ed opera contrariamente al suo ideale per ubbidienza; lanciato in mezzo a un mondo di violenze, da cui si sente trascinato, come foglia del vento.

Ecco dunque il concetto di quell'ideale. E che cosa è questo? È un ideale mancato, un abbozzo, è la prima apparizione di un nuovo orizzonte poetico di contro al secolo decimottavo; è, per dirlo con la frase di Dante, una concezione *in cui formazion falla*, concezione non giunta alla forma, all'uomo vivo. E perchè? Adelchi opera, ma l'opra riman fuori di lui, all'opera non partecipa l'anima sua.

Quando si tratta di qualche cosa in cui deve entrare parte di sè, egli predica, parla, diventa elegiaco. Perchè? Perchè non ha l'energia del suo ideale.

Supponete un uomo il quale, in tempi di barbarie e di violenza, avesse le grandi aspirazioni di Adelchi, presentisse un mondo migliore, più civile, ed avesse tanta energia da esser capace di attuare il concetto morale ch'egli si è formato del mondo: l'ideale non rimarrebbe nel cuore, non si esprimerebbe a parole, non si sfogherebbe in lamenti: egli cercherebbe di realizzarlo, cadrebbe vittima, morrebbe, perchè il destino degli uomini incompresi, che sentono di trovarsi in un mondo alieno ad essi, è quello di cadere vittime, martiri dell'avvenire, lasciando una pagina nella storia. Guardate un ideale che vuol realizzarsi nel *Marchese di Posa*; anche nel dramma dello Schiller il concetto non è pari all'ideale, e quel personaggio diventa qualche cosa di simile a un intrigante. — Adelchi non ha l'energia di mettersi in faccia all'ostacolo, anche a costo di spezzarsi nella opposizione; ma potrebbe ubbidire, rendendo poetico e prezioso il suo sacrifizio, la rinunzia di se stesso in quello stato di lotta. Non è personaggio drammatico; ma potrebbe essere lirico se l'autore lo mettesse in ultimo in una situazione che gli strappasse un grande lamento contro la violenza de' tempi.

Anche ciò ha fatto il Manzoni nella sua tragedia, ma in questa situazione il personaggio non è Adelchi, e Ermengarda. Adelchi? ma come volete prendere interesse per Adelchi, trovandovi innanzi a tanta catastrofe e alle figure colossali di Carlo, di Desiderio? Come potete interessarvi alle piccole gradazioni dell'anima delicata e sensitiva di lui, e seguire nel suo sviluppo speciale quell'uomo che si sfoga in parole? Adelchi dà il titolo alla tragedia, ma rimane un personaggio secondario.

Manzoni stesso, che ha sviluppato il senso critico, dice: —Nessun critico dirà dell'Adelchi tanto male quanto io ne penso.—Ma quando lo diceva? Quando Adelchi era compiuto innanzi alla sua immaginazione, quando l'ideale era calato nella vita, e Adelchi era diventato padre Cristoforo e Federigo Borromeo.

Se vogliamo acquistare il senso critico, studiando gli autori, dobbiamo seguirli così in tutto lo sviluppo della forma del loro ideale, come il naturalista segue il germe in tutte le sue gradazioni nel diventare erba. Anche l'arte ha i suoi antecedenti, i primi tentativi di formazione. Così negl'*Inni* abbiam veduti i primi lineamenti dell'ideale del Manzoni; nell'*Adelchi* il primo abbozzo; ora ne seguiremo gli ulteriori sviluppi.

Se Adelchi rappresenta il lato virile dell'ideale del Manzoni, Ermengarda è il lato femminile di esso.

Adelchi ed Ermengarda nelle cronache sono puri nomi, non vi è alcuna traccia di quello che essi furono; parlo di quello che furono internamente, come caratteri, perchè dalla storia si sa materialmente chi fossero e come finissero.

Il poeta, che vuol fare una tragedia storica, si sente le mani libere quando si trova innanzi questi due, e in entrambi cerca rappresentare il suo ideale, maschile e femminile.

Qual'è l'ideale femminile come ci apparisce negl'*Inni*? Ci è una parte comune anche all'uomo la delicatezza, la preghiera, il perdono; ma ci è la parte tutta propria della donna.

L'uomo ha un campo più vasto della donna innanzi a sè, ha la vita esteriore in corrispondenza col suo mondo interiore, ha per obbiettivo la giustizia, la libertà, la patria, la natura, tutto il mondo. Qual'è l'ideale nuovo, cristiano, rappresentato in Adelchi? È la giustizia, Dio non come Dio semplicemente, ma come giustizia, essendo Adelchi il giusto che trova offesi i suoi sentimenti, nella condizione storica che lo circonda.

In lui avete la lotta tra l'ideale nuovo fluttuante innanzi alla sua mente giovanile e la realtà — ideale vuoto di energia. E Adelchi io l'ho nominato più un tentativo di uomo che un uomo vero e vivente.

Per la donna, l'universo è una cosa sola: l'amore; attraverso all'amore ella vede il mondo, l'amore modifica l'ideale che le si presenta dinanzi. Per Adelchi l'idea cristiana in sè stessa non è direttamente Dio al quale si rivolge lo spirito nel suo raccoglimento, ma è il Dio della giustizia, della

libertà, del diritto. Per Ermengarda, l'ideale religioso non rimane idea astratta della giustizia; ella, come donna, ha bisogno di qualche cosa di più plastico per concepirlo. Il suo ideale è l'amor di Dio, lo sposarsi a Cristo, l'essere sposa sia in senso terreno sia in senso celeste. La sede di questo ideale è il monastero: la giovanetta, prima di entrare nella vita agitata, rivolgendo in mente l'ideale cristiano, va a consacrare a Dio la sua esistenza. Il convento, guardato da questo punto di vista, non ha nulla di poetico. Quando il sentimento del convento o, per lasciare questa espressione, il sentimento mistico di un essere che dimora in terra e vuol considerarsi come se fosse nel cielo, quando, dico, questo sentimento è immediato, non ancora in opposizione con la vita, e, appena formatosi nella mente, va a svilupparsi in un monastero; — diviene semplicemente espressione lirica, una canzone, un sonetto *per monaca*: tema comunissimo nella poesia italiana. Non ci era poeta che non cominciasse i suoi esercizi con sonetti per nozze, terrene o celesti. Foscolo stesso dette un primo saggio del suo ingegno con un sonetto per monaca che levò gran rumore a Venezia. Questi sonetti potevano essere una grande espressione poetica nei primi tempi, quando era vivo e possente il sentimento religioso, ai tempi di S. Caterina e di S. Teresa; ma divennero cosa arcadica ed accademica nei tempi posteriori, dopo che quel mondo era divenuto cosa abituale nella società.

Quando questo misticismo, questa vita tutto cielo, acquista valore drammatico? Quando scende nella vita reale, e si trova a contatto colla realtà. Allora comincia a destarsi l'interesse, perchè, dietro al monastero, si affacciano immagini terrene, e la terra penetra la dentro e turba la pace delle immagini celesti. Perciò sono materie interessanti di poesia Abelardo ed Eloisa, Adelaide e il conte di Comminges, personaggi svoltisi in tempi religiosi, che anche oggi ci ricordano secoli lontani, presentandoci il contrasto tra la terra e il cielo, l'amore dell'uomo e l'amore di Dio.

Manzoni, in Ermengarda, vuol cogliere questo momento, e rappresentare la lotta tra il misticismo e il cuore, tra l'amore profano nella vita, e pur resistente, e il cielo, che, con pensieri di pace, chiama su quella donna e vuol staccarla dalla terra.

Vediamo in che modo il poeta ha saputo sviluppare questa lotta drammatica nel personaggio di Ermengarda. Dopo aver acquistata un'idea chiara del modo come Manzoni l'ha rappresentata, vedremo sino a che punto egli sia giunto ad incarnare il concetto che di Ermergarda si era formato.

Ermengarda è un carattere *muto*. Che vuol dir ciò?

Questi caratteri erano già apparsi nella poesia italiana. Dante è il grande creatore di caratteri muti, i quali non esprimono di sè che appena un lampo, ma un lampo che illumina tutto l'orizzonte della loro vita interiore.

Un bello esempio, senza cercarlo in Goethe e in altre creazioni moderne, è la Pia di Dante:

> Ricordati di me che son la Pia;
> Siena mi fe', disfecemi Maremma;
> Salsi colui che inanellata in pria
> Disposando mi avea con la sua gemma.

Nient' altro dice la Pia; pure, è rimasta una figura immortale, fresca e viva nella storia.

Quel richiamare il tempo della felicità e l'immagine dell'uomo che l'avea sposata, senza dirne il nome, senza parole di odio, quel ricordare il momento in cui ricevette da lui l'anello, e quel *Siena mi fe', disfecemi Maremma*, sono brevissimi tratti, che pur rinchiudono o disegnano un' intera storia: storia che il Sestini diluì in una novella, nel tempo stesso che Manzoni concepiva la sua Ermengarda. E Pia è un carattere muto.

Il poeta è in diritto di trattare tutt' i caratteri e tutti gli argomenti; niente lo costringe a scegliere piuttosto uno che un altro. Ma Ermengarda non è un carattere muto per temperamento o per arbitrio del poeta; ma per necessità della situazione. Si trova collocata in tale condizione dagli avvenimenti, che non può, non deve parlare, non dee esprimere quello che avviene nel suo animo. Un altro esempio è la Mirra di Alfieri. Mirra è muta per necessità della situazione; il momento in cui le esce di bocca il fatale segreto del suo amore pel padre, è il momento della sua morte (1). Dunque, i caratteri muti sono tali per necessità della situazione. E qual' è la situazione di Ermengarda?

Un personaggio poetico ha tutta una vita: il poeta sceglie il momento in cui esso acquista carattere, una tendenza ideale, e quel momento è la situazione del personaggio stesso. — Ermengarda, sorella di Adelchi, figlia di Desiderio, re dei Longobardi, tanto amata da sua madre che presto morì, avea una sorella monaca, divenuta badessa del convento del Salvatore a Brescia. Viene a Pavia, capitale del regno longobardo, Bertrada, madre di Carlomagno; vede Ermengarda

(1) Vedi il saggio sulla *Mirra*, in *Saggi critici*, 7. ediz., pp. 191-202.

giovinetta e dice: ecco la sposa di Carlo. Ermengarda va in Francia, pegno di eterna amicizia tra i due re e i due stati. Là mena vita da regina, da sposa amata e felice, finchè non comincia la lotta della sua famiglia col papa. E Carlo allora, e per ragioni politiche e per amore verso Ildegarde, sulla quale già avea messo gli occhi, ripudia la sua sposa e la rimanda alla casa paterna.

La scena si apre: Ermengarda, reietta, accompagnata dai soldati di Carlo, giunge alla casa del padre suo. Posti questi antecedenti, qual'è la situazione di Ermengarda? Ma ella apparisce a noi quando già ha cessato di vivere in terra, quando la sua vita è stata profanata. In quei tempi, una donna ripudiata era scacciata dalla casa paterna, era un'onta per lei il rifiuto. Ermengarda, dunque, apparisce quando non vive più sulla terra, non ha più storia. Che diventa? Un personaggio lirico, non drammatico.

Che le rimane? Lamentare il suo stato; e, non potendo rifar la sua vita, trovarne una nuova nel suo mondo interiore: ed ella va a chiudersi in un monastero. Ecco la situazione.

Può essere un personaggio pieno di espansione, e dir quello che sente dei suoi patimenti, raccontare le memorie della sua vita? No.

La donna è espansiva con la madre, con la sorella: con esse il suo cuore non ha più segreti, può dir cose che arrossirebbe di svelare innanzi a un uomo. È anche espansiva nei primi giorni poetici in cui ha innanzi il suo fidanzato, giorni inenarrabili in cui due anime si abbracciano, e si fondono come in una medesima persona.

Ermengarda va alla casa paterna e non vi trova la madre, non la sorella, che è chiusa in un monastero; ha innanzi il padre, uomo di passioni come io ve l'ho descritto, e il fratello. Siamo alla prima scena: permettetemi che io ve la disegni con attenzione, perchè è delle più belle, forse la più bella della tragedia.

Ermengarda entra muta, smarrita; legge, o le par di leggere, negli occhi di tutti la sua vergogna. Il padre le volge parole soavi, il fratello cerca di confortarla, un sentimento nuovo si fa strada in lei, e pensa: dunque, non sono reietta da mio padre; dunque, ho ancora la casa paterna? Allora sorge il bisogno di espansione. E in qual modo la giovane espande l'animo suo? Non parla al padre o al fratello, si mette sotto la protezione della madre che è in cielo: le prime sue parole son rivolte alla madre, la quale l'avea adornata

con le sue mani quando andò a nozze, le avea reciso il crine, com'era il costume di quei tempi.— O madre mia, ella dice,

> ... oh vedi;
> Quell'Ermengarda tua, che di tua mano
> Adornavi quel dì con tanta gioia,
> Con tanta piéta, a cui tu stessa il crine
> Recidesti quel dì, vedi qual torna!
> Ribenedici i cari tuoi che accolta
> Hanno così questa reietta...

Ecco le prime parole di Ermengarda, che vi rivelano il poeta: è la prima messa in iscena, la prima comparsa del personaggio. E notate quel *dì*, due volte ripetuto, e il non osar nominare il padre e il fratello, e il dire alla madre:

> Ribenedici i cari tuoi che accolta
> Hanno così questa reietta...

Il padre, uomo grossolano del medioevo, tutto passioni, cui sfuggono le delicate gradazioni delle parole di Ermengarda, non può comprendere quante angosce, quanto pudore sono in quell'anima. Egli grida vendetta, e le gitta una frase brutale, a bruciapelo:

> Quel vile
> Tu l'ameresti ancor?

Egli non può pur ammettere che Ermengarda abbia amore per colui che l'ha ripudiata.

Vedete ora il carattere muto di questa donna:

> Padre, nel fondo
> Di questo cor che vai cercando? Ah! nulla
> Uscir ne può che ti rallegri: io stessa
> Temo d'interrogarlo...

La donna si chiude nel suo pudore, non osa rivelarsi nemmeno a sè stessa. La scena, dunque, finirebbe qui, allorchè Ermengarda dice: lasciatemi andare in convento, a morirvi in pace. Ma il tono si rialza mediante uno di quei tratti generosi che voi non potete aspettarvi da Desiderio, ma da Adelchi. Questi, anima più delicata, sente tutto quello che c'è di crudele nelle parole di Ermengarda, nel suo proposito di morire lontana dal mondo.

Adelchi la interrompe subito:

> Al vento
> Questo presagio: tu vivrai; non diede
> Così la vita de' migliori il cielo
> All'arbitrio dei rei.

Adelchi vorrebbe comunicarle una speranza che ella non sente più: tu sei giovane, puoi aspirare ad una nuova vita, non è tempo di parlare di morte. Ermengarda ritrova la parola, per gittarci innanzi un altro lampo che ci fa intravedere tutto quello che è dentro di lei:

> Oh non avesse mai
> Viste le rive del Ticin Bertrada!

A chi parla? Non risponde al fratello, parla sola, a sè stessa, esprime un sentimento che le viene dall'udire le parole di Adelchi. Che cosa vuol dire questo sentimento? Cerchiamo di tradurlo in lingua volgare, per intendere la differenza tra la grande e la piccola poesia, tra l'espressione poetica e quella volgare.

Ermengarda vuol dire: il mio fato fu deciso quel giorno che Bertrada mi vide, giorno fatale nella mia storia: non è possibile rifare la mia vita, un giorno solo l'ha cancellata. Un poeta di minor grado, come Vincenzo Monti, queste idee le avrebbe esposte in versi bellissimi, come parte astratta del sentimento. Manzoni fa che Ermengarda parli ad Adelchi, e non gli dica quelle idee: ella ricorda con dolore che Bertrada decise del suo destino: in bocca a lei non sono ragionamenti, non c'è analisi, ma ricordanze. E notate l'espressione di queste memorie: ella non maledice Bertrada, la dice pia, anche nel dolore serba il sentimento della giustizia, non nomina chi l'ha ripudiata, non ha odio, non vuole vendetta. Poche parole bastano a delineare il carattere gentile e cristiano di quell'essere femminile; non ci è luogo a concetti astratti; ci è il sentimento delle memorie, come si sviluppa nel cuore di una donna.

Fate attenzione alle varie espressioni poetiche.

Alfieri non ha mai un tratto simile; egli fa la poesia con la testa; il che talvolta ci fa impressione; ma ciò che esce da lui, non è sentimento, non ricordo, è qualche concetto, qualche pensiero acuto, che dimostra un intelletto incalorito da un'esaltazione fittizia, non da un vero sentimento della vita.

Ermengarda scompare, succede la tragedia storica, i più grandi avvenimenti si svolgono innanzi a noi. I Longobardi, che dapprima credono di dover essere vincitori, ci si presentano baldanzosi, superbi; Desiderio già pensa di andare a Roma. Ma vengono le notizie della sconfitta; Pavia è presa; Desiderio fatto prigioniero; Carlomagno fa la sua entrata trionfale in Roma, con Ildegarde al fianco va a rallegrarsi col papa. Adelchi si chiude in Verona con un pugno di bravi, è tradito, Verona è presa. Tutta la tragedia storica è compiuta, la famiglia di Ermengarda è distrutta: rimane la conseguenza fatale di quegli avvenimenti.

Abbiamo perduto di vista Ermengarda: ella è in monastero e prega Dio. Quando ricomparisce?

Il modo di ricondurla in iscena mostra già un non comune sentimento poetico. Quando la catastrofe è succeduta, dopo quei grandi avvenimenti, voi passate oltre; e tra le grida di gioia dei vincitori, tra i lamenti dei vinti, guardate, e vi appare un convento; Ermengarda, innocente cagione di quei fatti, è sul suo letto di morte; le suore le stanno intorno, e pregano Dio per l'anima sua. Si ottiene qui un grande effetto poetico senza sforzo, col collocare bene in questo momento tale scena, che, se la catastrofe non fosse ancora cominciata, sarebbe inutile. Ma qui, dopo tante lotte, tanti avvenimenti, far terminare la tragedia come la vita del medioevo, in un convento, con sovrapporre l'ideale cristiano alla terra, è di grande efficacia. Ricorda il *vanitas vanitatum et omnia vanitas.* Che cosa sono que' grandi fatti accaduti? Polvere ed ombra: il momento più interessante della vita è la morte; allora l'anima si stacca dalla terra e se ne va alla vera vita. C'è il concetto tragico cristiano, il sentimento dell'altro mondo sovrapposto a tanti fatti che hanno destato in voi interesse; il che v'innalza in una regione superiore, nella regione dell'infinito.

Che diviene Ermengarda in quel momento? Ha una vita tanto possente questa donna, che ella sola serba il suo interesse innanzi a così grandi avvenimenti. Ella finisce i suoi giorni in un convento, tutte le ricchezze della vita terrena non esistono per lei. Ella, nel monastero, non è la longobarda, non la donna che vede la sua famiglia distrutta, e i longobardi oppressi: ciò che è accaduto fuori il convento, non la tocca. Quali sono i pensieri di Ermengarda? Sono i pensieri ordinarii della morte di un cristiano. Io ho avuto talvolta occasione di assistere alla morte di qualcuno: l'uomo in quei momenti vede la vita in un'altra maniera. Così Er-

mengarda, morendo, dice alla sorella l'ultima sua volontà; le raccomanda di assicurare Adelchi e Desiderio che ella ha pregato Dio per essi, che ha sempre serbato gratitudine per essi che non l'hanno reietta. Vorrebbe parlare di un altro uomo e non osa nominarlo: la badessa le dice: Carlo... ed allora continua, e prega la sorella di far sapere a quell'uomo che ella non l'odia, che gli perdona. Come vedete, sono questi i tratti ordinarii della morte cristiana; e se si protrae ancora per poco questa situazione, si cade nel languido.

Ma il poeta ricorre, starei per dire, a un espediente: egli suppone che Ermengarda ignori che Carlo ha sposato una altra donna, e mentre ella parla con la sorella, conduce la scena in guisa che la badessa le comunichi la nuova fatale. — Ermengarda, che ha ancora la memoria del suo passato che l'incalza, raccomanda alla sorella di vestirla da regina, di farle tenere nell'urna l'anello che le fu dato innanzi all'altare, e non per ambizione, non per vanità femminile: — questa veste m'appartiene; è Dio che mi ha dato questo posto: e chi sa che Dio non tocchi il cuore di quell'uomo, e che egli non venga un giorno a prendere la mia spoglia qui, nel monastero, e la conduca alla tomba degli avi suoi in Aquisgrana?

La sorella crede di far bene, gettandole innanzi questa nuova: Carlo è sposo di un'altra.

Succede un movimento in questa vita uniforme e semplice. Ermengarda cade in delirio: questa donna, che sinora ha serbato il segreto del suo cuore, e non lo ha confidato nemmeno alla sorella, alla sposa di Dio, che non dovea saperlo, ora manifesta sè stessa, e il segreto le sfugge, e rivela quali sono le sue memorie.

Un critico tedesco dice che questa scena è piccola, che ci si rappresenta una donna gelosa, da commedia, che qui si guasta il personaggio. È uno di quei critici come ce ne sono molti in Germania, i quali hanno molto ingegno e dottrina, ma non il sentimento vivo e fresco dell'arte. Klein, che è quel critico di cui vi dicevo, non sente che qui la gelosia è introdotta non per sè, ma come un mezzo per rompere il ghiaccio nel quale Ermengarda si trova. Per quel carattere chiuso per forza, pur con tanto desiderio di espandersi, è questo il mezzo ultimo di rivelare il segreto interno, le memorie che ondeggiano nella sua mente (1).

---

(1) Il passo del Klein, qui criticato, è il seguente: " Bei dieser Nachricht (*delle nozze di Carlo*) verfinstert sich die verklärkte Seele noch

Immagina, nel delirio, di stare innanzi a Carlo, il quale rimane ancor freddo alle parole di lei: manifesta l'amore che fino a questo punto ella non ha scacciato dal cuore. Crede di parlare a Carlo, e dirgli:

Amor tremendo è il mio.
Tu nol conosci ancora; oh! tutto ancora
Non tel mostrai: tu eri mio: secura
Nel mio gaudio io tacea; nè tutta mai
Questo labbro pudico osato avria
Dirti l'ebbrezza del mio cor segreto.

Sicchè, in ultimo, ecco svelato l'arcano: e comprendete perchè le memorie assalgano Ermengarda anche nel monastero: esse non per sè stesse si fanno valere, ma perchè sono Carlo, sono l'amor suo! Ella non osa dire: io l'amo; ma ricorda il tempo in cui era regina, quando andava alla caccia con lui. Così è esposta in modo pudico la vita di questa donna, che ama sempre chi l'ha ripudiata, e nol può dire.

Il delirio affretta la sua fine; quando il segreto le esce di bocca, ella muore. Ritornando in sè, si volge a Dio, si riconcilia con lui, e spira dicendo:

. . . . . Moriamo in pace.
Parlatemi di Dio; sento ch' Ei giunge.

E mentre gli occhi di Ermengarda cercano il cielo:

. . . . . col tremulo
guardo cercando il ciel—,

---

einmal. Durch das Palmenfächeln himmlischer Entsagung rauscht noch einmal der Fledermausflügel weiblicher Eifersucht. Das auf's tiefste gekränkte Weib gewinnt im letzen Augenblicke die Oberhand über die heilige, von allem Irdischen losgelöste Dulderin. Ihr schwinden die Sinne vor Schmerz und bitterem Leid, und die schon auf Engelwolken Entschwebende sinkt zurück in irdische Ohnmacht, um — ach der entseligten Märtyrerverzückung! — um in Delirien zu erwachen; um irre zu reden im Eifersuchtwahnwitz. Ungemein wirksames Incidenz inbezug auf dramatische Abwechselung, Umschlag und Uebersprunge der Affecte. Aber auch inbezug der Verklärungstimmung? der Situation, und der von ihr gebotenen Verhimmlischung des Schmerzes? Mit Rücksicht darauf müssen wir den bühnenwirksamen Affectwechsel als eine Trübung der schönen Scene, wenn nicht als eine Entweihung solcher Todesseligkeit, solcher versöhnungsheiligen Euthanasie verdammen, und diese Abweichung von dem grossen Vorbilde der entsprechenden Abschiedsscene der Königin Katarina in Shakspeare's Heinrich VIII als eine traurige Verirrung beklagen „ (*Geschichte des Dramas*, VII, 229-30).

quello sguardo diviene parola nelle suore, che innalzano a Dio la loro preghiera, perchè accolga l'anima di lei.

Che è questo Coro? Le vergini, mentre Ermengarda muore, le sono intorno, la confortano, pregano per lei. È questo un momento lirico cristiano interessante. È la vita di Ermengarda rappresentata non da lei, ma dagli spettatori, che ricordano la lotta da lei sostenuta nel convento, lotta tra la memoria del passato che non l' ha mai abbandonata e l' amore di Dio, col quale spesso ha cercato di cancellare l' affetto di lei per un uomo. Le suore, dunque, ricordano tutta la vita di Ermengarda nel monastero, quand'ella rammentava la Mosa:

O Mosa errante, o tepidi
Lavacri di Aquisgrano! —

e il tempo ch' ella andava a caccia insieme col re, di che ella parlava non osando parlare direttamente di Carlo e dire che l'amava. In ultimo, si esprime il sentimento dell'offerta che Ermengarda fa di sè al Signore.

Il sentimento del Coro è che la lotta, la quale Ermengarda sostiene nel convento, quell' amore tenace che non può strappar dalla sua anima, il dolore, il martirio, le aprono la via del cielo: soffrire in terra è godere nell' altra vita. Intorno a questi pensieri è ricamato tutto il Coro.

Dopo aver rapidamente mostrato come Manzoni rappresenta Ermengarda, vediamo di esaminare che cosa è uscito da lui, che cosa è artisticamente Ermengarda, che è questo Coro.

Dissi già che Adelchi è un ideale vuoto di energia, mancato. Ermengarda è veramente l'ideale femminile, che Manzoni vagheggiava? Volete sapere che cosa dovrebbe esser Ermengarda perchè si sviluppasse tutto l' ideale immaginato dal poeta? Bisognava prendere Ermengarda al principio della sua vita, accompagnarla nelle sue vicende, dimostrare la storia del suo cuore, che cambia insieme coi fatti in mezzo ai quali si trova, per vedere la lotta che è in lei tra l'amore di un uomo e l' amore di Dio: allora sentireste il valore drammatico di Ermengarda, avreste la donna. Il poeta, invece, pone come un antecedente tutta la storia terrena di lei; per mostrarci il suo amore, la rappresenta nel delirio quando le escono di bocca frasi come questa:

Tremendo amore è il mio...

e subito dopo, muore cercando il cielo cogli occhi. Sentite qui veramente la lotta tra l'amore terreno e il celeste?

Vorrei farvi avvertir bene il vuoto che è intorno ad Ermengarda. Come ideale di donna impareggiabile, ricordo la Margherita di Goethe, che è una di quelle rimaste eterne nella poesia; perchè tutto ciò che costituisce la sua natura non si manifesta con frasi poetiche, con immagini, con apostrofi, ma mediante situazioni drammatiche, di quelle che rivelano il carattere.

Per esempio, Margherita va in chiesa: ecco l'ideale cristiano: qui il monastero, là la chiesa. Margherita ha rimorso di aver ceduto alle insistenze di Fausto, si sente già madre. Comincia a parlare con le compagne, una di queste le narra la storia di un'amica comune: «sai che è divenuta Lisa? Non è più la buona Lisa di una volta»; e le racconta la sorte di questa, che è la sorte comune delle fanciulle che han perduto la loro verginità. Le compagne se ne vanno, e Ghita cammina sola, con queste idee ed impressioni nell'anima. Ella pensa: — anche io una volta parlava dei falli di qualche povera fanciulla, e come ero zelante nel condannarla! io parlava come ora parlano le altre, ed io ho commesso la stessa colpa che allora giudicava con tanta severità! Così pensando, ella giunge ad un crocicchio — ecco la situazione — ove trova un'immagine della Madonna, come si soleva metterne fino ai tempi vicini a noi per le vie, anche in Napoli. Ella trova, dunque, l'immagine della *Mater dolorosa*; col cuore gonfio, bisognosa di espansione, si getta in ginocchio, e prega.

Ecco qualcosa di esterno che determina il carattere del personaggio, il quale non è lirico, non ci dà un perpetuo soliloquio: ci è un *due*, che ne determina i sentimenti. Accompagniamo Margherita ancora per poco. Ella va in chiesa, ove si celebra messa solenne con canti e col suono dell'organo: si canta il *Dies irae*. Quante volte ella l'ha sentito senza che le facesse impressione! Ora le pare che ogni parola sia un rimprovero per lei, che quelli che cantano guardino a lei; ad ogni tre versi latini, nuove impressioni nel suo animo. Ed è magnifica la fine; quando ode: — *Quid sum miser tum dicturus?* che dirò nel giudizio universale, innanzi al Dio severo, guardando il quale anche il giusto trema?—, Ghita si abbandona nelle braccia delle donne che le stanno intorno, esclamando: datemi un'ampolla, mi sento morire!

Ermengarda manca di situazione drammatica, parla a lungo,

pronunzia nel delirio frasi generali; ma come donna vivente non esiste. Voglio presentarvi un'altra riflessione. Quando Ermengarda parla d'Ildegarde, che impressione ne avete? sapete voi chi sia questa Ildegarde? No, lei lo sa. Ma in poesia ogni personaggio deve essere poetico. Ildegarde, questa vita di ricordanze, Carlo — che cosa sono per noi? Nomi, parole: non sono messi in iscena, non in situazioni drammatiche; ci sono rappresentati nelle frasi, nelle parole poetiche. Quando diciamo: *Ermengarda*, siate certi che non intendiamo Ermengarda della prima e della seconda scena; intendiamo parlare del Coro: ecco quello che è rimasto vivo della tragedia, il canto che le suore innalzano a Dio intorno alla morente. In esso non ci è il carattere virile o femminile dell'ideale, ma il germe della nuova lirica. Le suore, aliene dal mondo, estranee al passato di Ermengarda, piangono, la compatiscono, la consolano: esse non sanno, non debbono sapere, i dolori terreni di un'anima non consacrata a Dio. Quando innalzano la voce intorno ad Ermengarda, per loro quello è lo spettacolo ordinario della terra, abituate come sono a guardare all'altra vita. Avete la tragedia umana considerata in modo filosofico, perchè la religione è destinata ad essere la consolazione, la filosofia della vita. L'anima di Ermengarda, guardata da un punto di vista celeste, fa loro sentire la religione artisticamente: non ci è niente di appassionato e di turbolento, di ciò che è proprio della lirica terrena.

Capite ora perchè, guardando le cose tranquillamente, le pure vergini del Signore possano riepilogare la vita di Ermengarda quasi con caratteri poetici: in quelle memorie esse vedono la forma esteriore; e capite perchè, sin presso al letto di morte, possano ricorrere a paragoni per esprimere misticamente amori terreni, che non son nate a comprendere direttamente. Con un magnifico paragone, infatti, nel Coro è rappresentata Ermengarda, rivolta alle immagini del passato, poi tutta del cielo, poi di nuovo volta alla vita terrena: esse che non intendono la lotta che è in lei, ricorrono alle immagini e cercano di spiegarsela colla similitudine di fenomeni naturali:

Come rugiada al cespite
Dell'erba inaridita,
Fresca negli arsi calami
Fa rifluir la vita,
Che verdi ancor risorgono
Nel temperato albor...

Vi ripeterò un altro paragone, che è il capolavoro di questo Coro:

Muori; e la faccia esanime
Si ricomponga in pace;
Com' era allor che, improvvida
D' un avvenir fallace,
Lievi pensier virginei,
Solo pingea...

(per le suore la salute di Ermengarda è nel tornar vergine come loro, nel cancellare quella vita anteriore che esse non comprendono)

..... Così
Dalle squarciate nuvole
Si svolge il sol cadente
E dietro il monte imporpora
Il trepido occidente,
Al pio colono augurio
Di più sereno dì.

Tutta la parte dell'azione è fatta solo di *accenni*: e del dramma rimane vivente soltanto la lirica cristiana del Coro.

§ 2.

Il Cinque Maggio

(dalla Lezione IV)

Seguiamo il Manzoni nella formazione faticosa dei suoi ideali. Io vi mostrai negli *Inni* gli elementi di un nuovo mondo e di un nuovo uomo, che il Manzoni poi ha cercato di realizzare in *Adelchi* e in *Ermengarda*. Ha tentato di realizzarli drammaticamente; ma, come vedemmo, ne è uscito un *Coro*, un semplice accento lirico.

In effetti, perchè la lirica cristiana non sia una semplice effusione piena di unzione, una vuota generalità, è necessario che il poeta vi aggiunga la lotta, nella quale si sviluppa l'elemento drammatico, la lotta tra il terreno e il divino.

Nel medioevo quella lotta concepivasi in modo esteriore e spesso fantastico e grottesco; anche i *romantici*, che ricostruivano nel secolo XIX il medioevo, han cercato di ottenere l'effetto esteriore dal fantastico e dal grottesco, come vedremo quando esamineremo l'*Ildegonda* di Tommaso Grossi (1).

---

(1) Vedi *La letteratura italiana nel secolo XIX*, Parte I, Lez. II e III.

Basta che voi ricordiate le *missioni* dei vostri paesi, e rammentiate come i predicatori rappresentano la morte cristiana: al letto del morente sono l'Angelo buono e l'Angelo cattivo, che se ne contendono l'anima: l'uno vuol ispirare nel moribondo la memoria delle sue vicissitudini terrene, l'altro cerca di elevarlo al cielo. Ecco il grottesco; ma questo grottesco è stato pure il fondamento di tutta la poesia del medioevo. Che cosa è, infatti, la *Divina Commedia*? Ma, la lotta tra il terreno e il divino, presentata in tre momenti successivi, Inferno, Purgatorio e Paradiso!

Saltiamo i secoli, veniamo al romanticismo. Che cosa è il *Faust* del Goethe? È la lotta tra il terreno e il divino, tra Dio e Mefistofele, dapprima intorno all'anima di Margherita. Quando Margherita è salva, ella stessa, poi, diventa lo strumento della salvazione di Faust, non ostante il patto da lui conchiuso col diavolo. La *Divina Commedia* è epica, perchè la lotta è presentata in momenti successivi: il *Faust* è dramma, la lotta vi è presentata come collisione permanente; in tutti i fatti, in ogni scena, v'è il contrasto tra il terreno e il divino. Margherita, che, tormentata dallo spirito cattivo, quando sta per spirare, ha da presso Mefistofele, il quale cerca di tirarla a sè, è la donna nella lotta simbolica esteriore tra il demonio e Dio.

Manzoni, come poeta del secolo XIX, voleva emancipare la lotta di questo elemento simbolico ed esteriore, presentarla direttamente, come in ogni tragedia, tra i personaggi e gli avvenimenti; e volle darci la lotta in Ermengarda tra l'amore di Carlo e la tendenza cristiana. Non occorre ripetere quello che vi dissi: sapete ora perchè non è riuscito: sentite la lotta svanire in quel dramma, in cui Ermengarda rimane un incidente; il *substratum* vero della poesia ivi è il *Coro*.

Da codesto fondamento cristiano non esce solamente una lirica più o meno drammatica; ma un nuovo mondo epico, in cui la storia è guardata con l'occhio dell'altra vita, come storia di Dio, nel quale l'uomo non è che ombra, apparenza, strumento; questo nuovo mondo epico si trova anche sviluppato negl'*Inni*; così, nella *Pentecoste*, nella *Risurrezione*, trovate un nuovo modo di considerare le cose umane. Contro di questo mondo epico è la morte, che ci dà il sentimento della vanità delle cose: avete il pensiero di Petrarca:

Veramente siam noi polvere ed ombra.

Fondamento di esso è l'elemento provvidenziale, la storia

considerata come opera della provvidenza, come la storia di Dio: è il mondo come l'ha concepito Bossuet, e, prima di lui, S. Agostino. E notate: se il mondo, rappresentato come storia di Dio, fosse regolato da Dio come intelligenza o ragione accessibile all'uomo, poca differenza sarebbe tra questo concetto e il concetto moderno della storia; poichè Dio, comunque in diversa maniera ognuno se lo figuri, è il complesso delle leggi eterne, secondo cui cammina il mondo. Però, nel senso cristiano, Dio è volontà ragionevole, ma ragione imperscrutabile all'uomo, il quale non ha il diritto di domandare: *Perchè?* Quando vuole spiegarsi i mali della vita, non può domandarne la ragione all'Onnipotente; i suoi fini sono imperscrutabili! Fondamento di questo mondo è, dunque, l'arbitrio divino; all'uomo rimane la rassegnazione, il *chinar la fronte*, come vedremo nella poesia che ora esamineremo.

Ora tutti questi concetti, una volta che il poeta li ha fatti suoi, ed ha pensato prima di manifestarli indirettamente negli Inni, ed ha cercato di concretizzarli poi drammaticamente in Adelchi ed Ermengarda, non sono oziosi, diventano la forma del suo concepire e del suo sentire. Oramai, checche tratti Manzoni, questi concetti vi devono entrare, egli deve concepire così, pensare così!

Tale modo di concepire e di sentire di un uomo mette tra la realtà e lui una specie d'involucro, a guisa del velo di Iside. Con questa differenza, che il velo non è intorno ad Iside, ma entro di noi, nel nostro cervello. Que' preconcetti formano qualcosa d'intermedio, che non ci fa attingere la realta direttamente, ma sempre con quel concetto in mezzo tra essa e noi.

Capite ora come Manzoni ha potuto concepire il *Cinque maggio.* Non sono più qui avvenimenti cercati nelle cronache, nel medioevo; ma avvenimenti contemporanei, che fecero la più grande impressione in tutti i popoli civili. Egli prende la penna sotto la ripercussione della impressione contemporanea. Ebbene, quando Manzoni concepisce Napoleone, tra lui e la realtà si presenta l'involucro, cioè quel concetto che or ora vi ho spiegato: il mondo provvidenziale, storia di Dio; l'uomo, strumento della Provvidenza; e ciò non può non esercitare influenza sul suo spirito. In quello che ho chiamato involucro o cornice, Manzoni inquadra il *Cinque maggio.* Che cosa è Napoleone? Un uomo fatale, uno strumento della Provvidenza, l'orma più vasta dello spirito creatore:

> Del creator suo spirito
> Più vasta orma stampar.

Che è la gloria?

. . . . Ai posteri
L'ardua sentenza.

Noi dobbiamo riconoscere nella gloria un raggio di Dio; e, senza osar dire se è vera o falsa, inchinarci al volere divino:

. . . Nui
Chiniam la fronte al Massimo
Fattor . . . .

Quando questa gloria giunge al cospetto del cielo, dell'altra vita, che diviene? — Silenzio e tenebre:

Ov'è silenzio e tenebre
La gloria che passò.

E quando l'uomo è oppresso dal peso delle sue rimembranze, avviene un miracolo epico secondo il concetto cristiano: una mano scende dal cielo, lo scioglie dalla terra e lo trasporta in più *spirabil aere*. Tutte le vicissitudini di Napoleone, grandi gioie e grandi dolori, sono opera di Dio:

Quel Dio che atterra e suscita,
Che affanna e che consola.

Ricomparisce innanzi a questa realtà il mondo epico-lirico di Manzoni, che già vi è noto. Ma tutto ciò penetra la sostanza della poesia? Questa, che l'autore vi presenta, è veramente la storia di Dio? Sentite voi che Napoleone è lo strumento di Dio? Avete qui l'impressione religiosa e il sentimento del soprannaturale? Il Dio, che atterra e suscita, è invisibile in tutta questa storia umana; l'estro che, all'ultimo, si manifesta in modo così commovente:

Sulla deserta coltrice
Accanto a lui posò, —

lo sentite voi in tutta la poesia? Il sostrato religioso s'estende a tutta la poesia?

Io vi domando se, dopo letta l'ode, sentite quel profondo raccoglimento, che si prova leggendo il libro di Giobbe, o Bossuet e i grandi scrittori cristiani. No; che sentite? quali impressioni avete leggendo il *Cinque maggio*? Voi sentite quella grande realtà, Napoleone!

È il caso di cui vi ho parlato tante altre volte. Non sempre quello che il poeta vuol fare, e' lo fa. Egli ha voluto formare un'epopea cristiana, la storia del mondo penetrata nella storia di Dio, e tutto ciò si riduce ad una semplice macchina poetica, e ve ne accorgete solo all'ultimo, quando viene la mano divina a prendere Napoleone e ad avviarlo:

Ai campi eterni, al premio
Che i desideri avanza.

Allora comparisce il *Deus ex machina*: tutto il resto è la realtà, che l'autore ha sentita e rappresentata.

Così sempre avviene all'uomo di genio.

Il pedante, quando si è formato un involucro nella sua testa, vi rimane dentro: su lui non opera la grande fecondatrice degli ingegni, la realtà. Manzoni si trova sotto la impressione vera, contemporanea, è ispirato da essa; onde, mentre vuol fare la storia di Dio, che gli esce? la leggenda di Napoleone. Gli esce Napoleone, non com'era concepito dalle persone adulte, intelligenti, colte; ma come fu concepito dalle moltitudini, dal popolo.

Napoleone è uno dei personaggi più complessi, che ci presenti la storia. Ci è in lui il lato poetico, perchè egli amava la Francia, amava la gloria, aveva il sentimento vivo dell'ordine, aveva anche il suo sentimento astratto della giustizia, era uomo moderno, diffuse quelle idee colla spada. Ma ci è un'altra parte, che fa di lui una delle figure più difficili ad essere attinte, non dirò dal poeta, ma dallo scienziato e dallo storico.

Manzoni ha gittato via tutto questo; non ci è per lui il francese, non l'uomo contemporaneo, l'uomo dalle idee moderne, il rivoluzionario che pose fine alla rivoluzione e instaurò la reazione. Tutto questo contenuto svapora innanzi a Manzoni, come Napoleone era svaporato innanzi alle moltitudini. Che era Napoleone pel popolo?

Il popolo non vede nelle cose umane, che ciò che può ammirare, ciò che desta il maraviglioso: ci vede il miracolo. Se fosse capace di vedere sotto al miracoloso le leggi severe dello spirito, avrebbe intelligenza adulta, forte, non sarebbe più popolo. Il grand'uomo innanzi al popolo è una forza vuota: nei tempi barbari, forza fisica, ed allora si hanno gli Orlandi e i Rinaldi; nei tempi più civili, forza intellettuale o morale. Che c'è dentro questa forza? Qual uso se ne è fatto? Che effetti storici ne sono usciti? Qual missione

aveva Napoleone? L'ha egli compiuta? Tutte queste cose escono fuori dal concetto del popolo; il quale ammira la grandezza dell'uomo, la grandezza straordinaria degli avvenimenti, quella morte straordinaria; il vedere quel grande, solo, silenzioso, confinato sullo scoglio di sant'Elena, ingrandisce il piedistallo su cui l'immaginazione del popolo mette Napoleone. Manzoni, ritraendo il Napoleone delle moltitudini, ne ha tolto fuori tutti i particolari determinati, che ti danno il Napoleone di Victor Hugo, o di Lamartine, o di Béranger, e non ti presenta innanzi che gli effetti vuoti della forza, come è naturalmente, come la tempesta e il fulmine. Questo, lo vedete scoppiare, e non gli date alcun fine, non gli domandate perchè scoppia, perchè ha ucciso piuttosto uno che un altro.

Nel *Cinque maggio*, quindi, vibra una corda sola, c'è una sola corrente: è la rappresentazione del maraviglioso e dello straordinario, sia come forza generale dell'uomo, sia come lo straordinario delle vicissitudini storiche. C'è la sola storia del meraviglioso.

In che modo la ispirazione della realtà ha fatto suonare quella corda? Come il poeta ne ha saputo cavare gli effetti del maraviglioso? Entriamo ora in particolari di pura forma, per intendere gli effetti estetici della poesia.

La parola, la quale deve produrre gli effetti del maraviglioso, finchè rimane nella regione delle idee e dei concetti, può riuscire, perchè le basta un pensiero, che vi rappresenti innanzi qualcosa d'infinito, ad attingere il suo scopo. Quando Manzoni ci dice:

> Ai campi eterni, al premio
> Che i desideri avanza,
> Dov' è silenzio e tenebre
> La gloria che passò...

tutto qui è un maraviglioso di concetto, un gran pensiero che vi fa balenare innanzi qualcosa di non definito, che vi da l'impressione dell'infinito, come quel *premio che avanza i desideri,* come la gloria divenuta silenzio e tenebre.

Avete qui un concetto sublime; ma, se il *Cinque maggio* fosse così cucito di concetti sublimi, sarebbe una sconciatura. Manzoni non ricorre a questo mezzo facile del sublime se non verso l'ultimo, quando sparisce l'uomo e comparisce Dio: Dio, che è l'espressione estetica del concetto del sublime. Nel resto dell'ode, il poeta non ricorre punto a simili concetti.

Qui sta la principale differenza tra l'ode italiana e quelle di Lamartine, di Béranger, di Victor Hugo. Ivi il poeta, a proposito di Napoleone, esprime i suoi sentimenti, le sue aspirazioni, corre appresso a' concetti; qui il poeta sparisce, avete innanzi la realtà storica nei suoi momenti successivi; perciò, in quelle domina il carattere lirico, questa del Manzoni è strettamente produzione epica.

Rinunziando, dunque, al sublime dei concetti, e pure volendo innalzare l'immaginazione nella regione dell'infinito, la parola è insufficiente, rimane al di sotto rispetto alla pittura, quando non si ricorre ai concetti, ma ai fatti. Perchè la parola è obbligata a mettervi successivamente innanzi i fatti maravigliosi; la pittura li raggruppa in un quadro solo e vi produce impressione immediata. Per sentire il maraviglioso in poesia, siete obbligati a percorrere successivamente tutta una serie, e poi l'immaginazione deve formarsene un quadro ideale; essa è obbligata ad un lavoro faticoso di ricostruzione. Quando invece avete un quadro innanzi, tutte le idee e i fatti, aggruppati nel quadro, vi danno una impressione simultanea. Nell'arte le impressioni *mediate* sono seconde impressioni, *après coup* come dicono i Francesi, e ci lasciano freddi; mentre niente è così irresistibile come l'impressione istantanea, che vi viene dalla vostra visione.

Come fa il poeta per rimediare a questo difetto non suo, ma dello strumento che adopera? Ricorre al *sistema dei gruppi*, che è un grande ed efficace strumento di poesia.

Che cosa è, direte, il sistema dei gruppi? Si tratta di fare colla parola quello che fa il pittore: rompere le distanze, sopprimere i tempi, togliere la successione negli avvenimenti, fonderli, aggrupparli, e di tanti avvenimenti, diversi per tempi e per luoghi, formarne un solo, che produca impressione istantanea.

Per uscire dalle astrazioni, vi darò qualche esempio. Ripensate alle battaglie di Napoleone. Se il poeta rappresentasse successivamente le diverse battaglie, Marengo, Austerlitz, Waterloo, per quanto ciascuna sia interessante, sarebbe impossibile per voi di avere quell'impressione, che viene dal simultaneo e dall'insieme; avreste impressioni successive, lente, mediate. Che fa il poeta? Vi deve dare un quadro, come il pittore; deve emulare costui. E in che modo? Trovando un'immagine che faccia da centro, intorno alla quale irraggino avvenimenti, tempi e luoghi; togliendo ciò che è successivo nella realtà e presentando un effetto d'insieme. Quando, per esempio, egli dice:

Di quel securo il fulmine
Tenea dietro al baleno;
Scoppiò....

vi presenta una grande immagine: appena si ha il baleno, cade il fulmine e scoppia. Intorno a questa immagine pittorica aggruppa tempi e luoghi diversi: colla stessa rapidità con cui al baleno succede il fulmine, vedete comparirvi innanzi il Manzanare e il Reno, le Alpi e le Piramidi: si presentano infiniti spazi, che la vostra immaginazione riempirà subito degli avvenimenti che vi si riferiscono. Dopo l'immagine centrale pittorica, egli ripiglia subito avvenimenti, tempi e luoghi; compie l'effetto d'insieme, dicendo:

Scoppiò da Scilla al Tanai,
Dall'uno all'altro mar.

Ecco come il poeta può raggiungere l'effetto del simultaneo, come il pittore nel quadro. Questo, nel *Cinque Maggio*, è il sistema generale del Manzoni. Egli non ha presente la storia di Napoleone, esposta successivamente, come in un poema epico; ha innanzi tre o quattro situazioni drammatiche di Napoleone, che, insieme, danno l'idea di tutta la vita dell'eroe, e ciascuna di esse situazioni ha per centro una immagine pittorica, che si fissa nella fantasia, e intorno alla quale si avvolgono tempi, luoghi e avvenimenti, attirati e mossi da quella.

Guardate, per esempio, al principio: la prima immagine colossale: la spoglia di Napoleone, e, di rimpetto, la terra, immobile come la spoglia. Andate innanzi e trovate l'esempio citato del fulmine che scoppia dietro al baleno; poi quel

Due volte nella polvere,
Due volte sugli altar:

conclusione che vi spaventa per la novità delle parole e la grandezza dell'immagine intorno a cui girano tutti gli avvenimenti della vita di Napoleone. Procedete ancora innanzi; trovate un'altra grande immagine, Napoleone assiso tra due secoli; e poi il Napoleone tradizionale, con gli occhi bassi e le mani conserte sul petto, come si vede in tutte le statue; e, all'ultimo, l'immagine di Napoleone sulla coltrice, con Dio che gli è d'accanto. Ecco, in tante immagini, tanti centri di vita e di azione.

Che ne nasce? La vastità della prospettiva e dell'orizzon-

te. Quando si è saputo raggruppare con questo sistema fatti distanti per tempi e per luoghi, e presentarli come simultanei, voi sentite l'infinito, avete innanzi l'immenso. Permettetemi che io vi ricordi quelle strofe:

La procellosa e trepida
Gioia d'un gran disegno,
L'ansia d'un cor che indocile
Serve, pensando al regno,
E il giunge, e tiene un premio
Ch'era follia sperar;
Tutto ei provò: la gloria
Maggior dopo il periglio,
La fuga e la vittoria,
La reggia e il tristo esiglio...

Vi domando: quale effetto sentite, vedendo tutti questi fatti, tutta la storia di Napoleone, così raggruppata insieme? Appunto un immenso orizzonte, che comincia dalla procella e va a finire a quella grande immagine pittorica:

Due volte nella polvere,
Due volte sugli altar.

Ma non basta che i gruppi sieno ben fatti e gli orizzonti vasti. Occorre che tutto ciò sia bene sviluppato. Se avete innanzi un vasto cielo e non potete fermare lo sguardo in qualche punto, avrete vuota generalità: un sublime di concetti come in quell'

Ove è silenzio e tenebre
La gloria che passò;

non il sublime pittorico. Questi gruppi hanno un proprio sistema di sviluppo, che sarebbe sconveniente quando si trattasse di rappresentare il successivo.

Presentando una serie di fatti aggruppati, l'effetto che vuolsi indurre nel lettore non è tratto da questo o quel fatto, ma da tutta la serie, che opera con forza concentrica e condensata. Lo sviluppo nasce dai rapporti, ravvicinamenti o contrasti di fatti, tempi e luoghi diversi, costretti dall'immaginazione a riunirsi intorno ad una sola immagine.

Prendete il preludio. Esso comincia con suono di *gran cassa*, il quale continua sino alla fine: perchè qui, ho detto, c'è un sol motivo, una corda unica, che vi tira fino all'ultimo, senza lasciarvi un momento di riposo; e già vedete subito il sistema dei ravvicinamenti. Napoleone è morto: *Ei fu!*

Ma, a proposito! Tra le altre nostre umiliazioni ricordo questa: un critico nostro volle fare un esame del *Cinque Maggio*, dimostrando esservi molti errori di grammatica. E diceva: « Ei fu.—Chi *Ei*? Secondo la grammatica il pronome si riferisce ad un nome detto innanzi: ora innanzi ad *Ei* è *il Cinque maggio;* dunque, il *Cinque maggio* fu! » (1).

Lo stesso critico diceva, a proposito della strofa:

E ripensò le mobili,
Tende, e i percossi valli....

« Ma questa è situazione da caporale, non da generale in capo! Giacchè il caporale bada a tutti questi movimenti. »

Dunque: Ei fu. Chi *ei*? Ma non è solo l'*ei* del poeta, è quello di cui tutti parlavano, per cui tutti erano commossi. Fin dal principio avete un ravvicinamento gigantesco; qui il cadavere, la la terra, così muta ed immobile che rassomiglia al cadavere.

Questo potrebbe parere qualcosa che oltrepassa il vero. Ma vediamo: ci sono statue in scultura, che, viste da vicino, a noi sembrano sconciature, e da lontano acquistano proporzioni naturali, come a Napoli le statue della *Piazza del Plebiscito* e i due cavalli di bronzo della Reggia. In poesia accade lo stesso. Certe colossali concezioni, esaminate a freddo, dopo l'impressione immediata dei fatti, vedute con seconda impressione, sembrano cose grottesche, innaturali, come sembravano a quel critico, che non sentiva più l'impressione immediata. Ma le concezioni colossali della poesia, vedute da lontano, sembrano vere e naturali. La *lontananza* in poesia è la vista in immaginazione, il guardare le cose con l'immaginazione; e quando questa si è saputa concitarla, toglierla dal mondo ordinario delle misure e trasportarla in una regione superiore, tutto s'ingrandisce. Supponete qui l'immagine sola, e che tutto il resto rimanesse freddo; allora si avrebbe uno sconcio ravvicinamento fatto a freddo, sottilizzando, lavorando più con l'intelligenza che con l'immaginazione. Ma qui il poeta, stando sotto una possente impressione immediata, fa un'ode così rapida, calda, corrente con tanta uniformità fino all'ultimo sullo stesso tono, che le proporzioni naturali cambiano, ed il gigante pare naturale.

(1) Vedi sul proposito D'Ovidio-Sailer, *Discussioni manzoniane*, Città di Castello, 1886, p. 200.

Ricorderò quei versi:

E sparve, e i dì nell'ozio
Chiuse in sì breve sponda,
Segno d'immensa invidia
E di pietà profonda,
D'inestinguibil odio
E d'indomato amor.

Qui il ravvicinamento è così intrinseco alla realtà, ha l'aria così naturale, che pochi di voi ci avranno badato. Qui vedete la statua colossale impicciolirsi esternamente innanzi agli occhi. Quell'uomo tanto operoso, eccolo in ozio; quell'uomo a cui l'Europa pareva piccola e abbracciava colla immaginazione tutto il mondo, eccolo chiuso in sì breve sponda! Vedetelo nella miseria, quell'uomo; ecco il grande caduto! Ebbene, ei diventa ancora più grande; vedete come il verso subito ripiglia:

Segno d'immensa invidia,
E di pietà profonda.

È di lui che tutti si occupano, egli è ancor grande nell'invidia degli uni e nella pietà degli altri. La grandezza, l'infinito, il maraviglioso, risultano dal ravvicinamento improvviso dello stato di abiezione, al quale quell'uomo sembra ridotto, e dell'impressione grande, che ancor produce sul mondo. Non solo il maraviglioso è coordinato al sistema di gruppi, ai larghi orizzonti, ma anche al modo di sviluppo particolare.

Togliete questo e avrete le antitesi di Victor Hugo. Leggete l'ode del poeta francese e vi troverete non più sistemi di gruppi, ma concetti isolati, subbiettivi, la sua maniera particolare di considerare Napoleone. Allora l'antitesi diviene qualche cosa di cercato, di sovrapposto, diviene vizio. Qui, l'antitesi non appartiene allo spirito del poeta; Manzoni è il poeta più semplice d'Italia; ma è la natura stessa della cosa, è il naturale sviluppo di ogni sistema di gruppi. Dove sono gruppi, là avete rapporti, somiglianze, raffronti, antitesi, contraddizioni.

Continuiamo ancora ad analizzare. In un genere tale di poesia, che corre sopra una sola corda, e si sviluppa per via di raffronti, antitesi, ecc., che cosa dev'essere la parola? Qui, se la parola descrivesse o narrasse, se rappresentasse qualche idea accessoria, qualche ornamento sovrapposto, non inerente alle cose, sarebbe la traditrice della concezione fondamentale. Avremmo dissonanza compiuta tra la parte elegante o

pomposa o descrittiva o narrativa, e una concezione trasportata in regioni sì alte e fondata su di un sistema così speciale. Ma qui trovate una virtù, che impressionò specialmente i critici francesi. Charles Didier mette quest' ode al di sopra di tutte le poesie fatte in Francia, e, non sapendo o non potendo andare addentro, la parola lo colpisce (1). Per mostrarvi che sia questa parola densa, concentrata come la immagine, perchè tutto è qui lavoro di concentrazione, ricorderò i versi:

Oh quante volte, al tacito
Morir d'un giorno inerte,
Chinati i rai fulminei,
Le braccia al sen conserte...

Ogni epiteto, quale condensamento di cose presenta, come è pregno di sottintesi! *Al tacito morir di un giorno inerte* non è descrizione di un tramonto: quell' uomo, che prima finiva la giornata sua così piena, in mezzo a tanto frastuono, a tanti avvenimenti, tra le grida di gloria, vede lì, per la prima volta, morire il giorno tacitamente: vede il tramonto taciturno di un giorno inerte, mentre per lui l'inerzia, un tempo, non esisteva. Ecco il suo martirio!

Chinati i rai fulminei....

Guardate alla scelta degli epiteti: quegli occhi, che fulminavano, ora sono chinati; ci è l'antitesi, non cercata, ma propria delle cose.

Non vi parlo dell' onda di memorie che lo assale: tutta una battaglia rappresentata per via di sostantivi e di aggettivi: tutto è succo in questa poesia.

---

(1) Il Didier, discorrendo degl' *Inni* e del *Cinque Maggio*, dice: " Jamais la langue ne fut mieux disciplinée, jamais elle n'obéit plus exactement à la pensée, ni ne marcha plus d' accord avec elle. Pas de luxe inutile, pas une image fausse, point d' épithètes forcées, rien de heurté, rien d' obscur; tout, au contraire, est diaphane, limpide, et c'est là surtout qu'on peut dire que le vers est la cristallisation de la pensée ". Del *Cinque Maggio* in particolare osserva che " c'est une oeuvre à part, écrite sous une inspiration actuelle, et que je déclarerais parfaite dans le genre, si n'etait le trop grand développement donné à l' inexactitude historique de la conversion finale. C'est aussi faire mourir l' empereur par trop en Saint-Louis. Lamartine a mieux fait de se retrancher dans le doute; sans y rien perdre en poésie, son ode y a gagné en vérité " (CHARLES DIDIER, *Poètes et Romanciers de l' Italie*, nella *Revue des deux mondes*, 1 settembre 1834, pp. 572-601).

Andiamo ancora un po' innanzi. Quando una poesia è indovinata, tutto è indovinato. Il metro del *Cinque maggio* è già italiano, ma ricercato, rifatto dal Manzoni. Che cosa sono queste strofette di sei versi? È in sei versi sempre condensata una serie di avvenimenti, che dà l'effetto di un quadro. È il verso alessandrino, il verso francese, il doppio settenario, il verso di quattordici sillabe, divenuto italiano e chiamato martelliano. Ma il verso francese si scrive intero e qui è diviso in due. Qual'è la differenza? Il verso alessandrino è stucchevole, per la sua uniformità e cantilena e cascaggine; in Italia è riuscito solo nel genere comico, come l'ha usato Goldoni; i Francesi lo adoperano nella poesia seria, anche nell'epopea.

Manzoni, nell'alessandrino, getta uno sdrucciolo che passa rapidamente sopra il suo complemento per dar la mano all'altro verso sdrucciolo: non potete fermarvi in questo accavallarsi di sdruccioli, dovete andare sino alla fine.

Vedete:

E ripensò le mobili
Tende e i percossi valli....

Appena viene quel *mobili*, tutto il resto lo divorate, e correte all'altro verso. Perciò avete nell'ode una corrente continua, la rapidità, il calore, che vi mostrano la rapidità e il calore con cui il poeta ha dovuto concepirla.

Ora, ripigliando il cammino, e ritornando là d'onde ci eravamo mossi, che cosa è il *Cinque maggio*? C'è un contenuto religioso? C'è il sentimento del soprannaturale? Tutto ciò che di religioso vi ha messo Manzoni, è la sostanza della poesia? No; è un semplice involucro, la cornice del quadro. Sapete che i santi sono rappresentati con intorno un'aureola; ebbene, che cosa è questo *Cinque maggio*? È la statua di Napoleone con quell'aureola postavi dal poeta: quell'aureola è la cornice, il quadro è Napoleone. E che cosa è questa immagine di Napoleone? È Napoleone come vien concepito dal popolo: la forza come forza, che produce l'effetto del maraviglioso.

Capite ora perchè il *Cinque maggio* sia riuscito la poesia più popolare in Italia; non solo rispetto alla lirica arcadica ed accademica, ma anche rispetto alla lirica di Foscolo e di Parini, la quale s'indirizzava ad un circolo ristretto di lettori, non penetrava negli strati inferiori della società. È la prima poesia popolare dell'Italia moderna, ed

è stata tale anche fuori: in Germania se ne fecero cinque traduzioni. Goethe ne fece la prima.

Alfieri, Parini, Foscolo, vi rappresentano un mondo non intimamente collegato con le tradizioni e co' sentimenti popolari, che richiede un sentimento sviluppato, un'abitudine di pensare molto svolta, per essere gustato. Ecco perchè in Italia non avevamo ancora letteratura popolare, nè in prosa nè in poesia. Pregio di Manzoni è l'aver trovato il modo di rendere popolare la poesia lirica.

Così egli è il vero creatore della poesia popolare, come sarà il creatore della prosa popolare (1).

§ 3.

Il Conte di Carmagnola

(dalle Lezioni V e VI)

Il Manzoni ha torto nel considerar l'unità di tempo e di luogo come cosa contraria alla verisimiglianza. Se egli dicesse ch'è difficile far una tragedia fra quelle strettoie, e soprattutto di chiudere fra di esse un fatto storico, saremmo d'accordo. Ma rigettare a priori l'unità di tempo e di luogo, significa dimenticare che vi sono tragedie come l'*Athalie* di Racine o il *Saul* di Alfieri alle quali quei limiti non han fatto nessun danno.

Il torto dei vecchi critici è di aver concepito l'unità di tempo e di luogo, e anche di azione, in modo assoluto, e di non aver capito che queste tre unità sono sottomesse, regolate e modificate da un principio superiore, ch'è: l'*unità di situazione.*

Questa è l'unità della composizione, l'esser tutti gli elementi *partecipi* della totalità. Ciò si chiama creare un individuo artistico, un organismo vivente. È il sentimento dell'insieme nelle singole parti, e delle parti nell'insieme.

L'unità d'azione presa in sè stessa, divisa dal tutto al quale appartiene, diviene una falsità. Ma chi vi ha detto che l'azione dev'essere una? I nostri poveri critici si sono ac-

---

(1) Di questa lezione vedi ciò che scrive il Panzacchi, *Critica spicciola*, Roma, Verdesi, 1886, pp. 39-40. — Tra i quaderni di scuola di Vittorio Imbriani si trova il sunto di un'altra lezione sul *Cinque Maggio*, fatta dal De-S. nel Politecnico di Zurigo. In essa il De-S. mette in mostra specialmente la novità dell'ode manzoniana rispetto alla scuola poetica di Monti, che allora dominava in Italia.

capigliati per trovare l'unità d'azione nell'*Orlando Furioso*, o nella *Divina Commedia*, e qualche volta hanno avuto il coraggio di dichiarare un difetto il non avercela trovata; e per difendere il *Furioso* si è dovuto dire che questo è il seguito dell'*Orlando Innamorato*, e che entrambi i poemi formano un tutto solo! Nel *Furioso* sono molte azioni importanti: la guerra de'Mori contro Parigi, la pazzia di Orlando, che dà il titolo al poema, gli amori di Ruggiero e Bradamante con cui quello si conchiude. Ma qual'è l'azione principale? Nessuna. L'azione dev'essere una, ma l'unità non dev'esser presa in senso materiale: possono esservi molte azioni, ma legate in modo che tutte, prese insieme, rappresentino il tutto che ha innanzi il poeta; in modo che tutti i fatti, tutte le azioni, si rannodino intorno a qualche cosa di centrale che rappresenti l'anima della composizione. In questa maniera voi trovate la via di giudicare l'*Orlando Furioso* e la *Divina Commedia*. Per esempio, nel *Furioso* l'insieme è il mondo cavalleresco fortemente concepito dal poeta, intorno al quale le azioni si rannodano: tutto quel disordine apparente, materiale, rappresenta l'essenza del mondo cavalleresco, lo spirito di avventura e l'iniziativa individuale.

Dirimpetto alla *situazione*, che cosa è l'unità di tempo? Chi vi ha detto che il tempo dev'essere limitato a ventiquattro ore? È anch'esso relativo alla situazione, e, quando questa voi l'avete fortemente concepita e l'insieme ben si risente nelle parti, il tempo può essere anche un secolo. L'unità di tempo non son le ore materialmente prese. Nel *Cinque Maggio* abbiam veduto quel passo:

> Dall'Alpi alle Piramidi,
> Dal Manzanarre al Reno....

nel quale sono accumulati fatti accaduti in dieci o dodici anni, e tutto questo tempo vi sembra un minuto paragonandolo coll'idea che il poeta ha voluto esprimere.

Ed anche il *luogo* lo fa la situazione; e se questa esige il giro del mondo, voi lo girerete senza che nemmeno vi sembri uscire dalla vostra stanza, se il poeta ha ben riprodotto dappertutto nelle parti l'insieme.

Ecco, dunque, come quelle regole, prese in senso assoluto, debbono dirsi assurde; ma sono vere quando vengono proporzionate, non materialmente, alla natura della situazione.

Cerchiamo di applicare al *Conte di Carmagnola* questi criterii intorno alla natura dell'organismo artistico.

Manzoni ha voluto rappresentare la lotta tra il potere civile e il potere militare. Che cosa è la totalità organica, vivente di questa tragedia? Appunto l'idea della lotta fra i due poteri. Avviene, perciò, che la vita di Carmagnola è spezzata in due grandi parti, e la prima giunge fino al momento in cui egli arriva a Venezia: una parte questa, piena d'interesse, ma non rappresentata, sibbene fatta narrare da' personaggi. La tragedia comincia quando si sviluppa la lotta fra i poteri. Accettiamo la situazione così qual'è; vediamo come Manzoni ha saputo trattarla. Che cosa suppone una lotta fra il potere civile e il potere militare? Suppone un processo psicologico, una storia dell'anima umana, rispetto all'uno e all'altro de' due poteri; e poichè questi sono personificati in Marino e nel Conte di Carmagnola, suppone una storia di questi personaggi, un processo psicologico per cui essi, cominciando la loro vita d'accordo, giungano, di ombra in ombra, di sospetto in sospetto, al punto che Carmagnola è sottoposto al tribunale segreto e condotto a rovina.

Di ciò Manzoni stesso è persuaso, e a me piace presentarvelo non solo come poeta, ma anche come critico, tra i migliori del suo tempo. Non già che egli pel primo avesse combattuto quelle regole; avevamo già avuto Guarini e Metastasio, i quali aveano allargato i limiti messi all'arte dagl'interpetri di Aristotile. Eglino difesero l'opera loro come poeti divenendo critici, uno nella sua *Apologia*, opera straordinaria rispetto al tempo in cui fu scritta, perchè vi comparisce in germe ciò che poi fu detto il romanticismo; e l'altro nell'estratto della poetica di Aristotile.

Manzoni fa una bella riflessione. Quando voi rinchiudete un fatto drammatico in ventiquattro ore e nello stesso luogo, il processo psicologico — egli dice — diviene impossibile; la storia dell'anima non si svolge in ventiquattro ore, ne in così angusti limiti possono restringersi le fini gradazioni per cui si sviluppa un carattere; avete bisogno di limiti più larghi, e qui egli fa un magnifico paragone. Prende la *Zaira* di Voltaire e l'*Otello* di Shakespeare. In fondo, il fatto è lo stesso in queste due tragedie: c'è un marito geloso che, scambiando le ombre per corpi e i corpi per ombre, si persuade della infedeltà di sua moglie e la uccide. La differenza dipende dal diverso meccanismo.

Voltaire in ventiquattro ore non può darvi il processo psicologico del geloso, e rimedia a questo difetto con una macchinetta. Suppone che sia diretta a Zaira una lettera

da suo fratello, e che il marito la creda lettera d'un amante, onde diventa furioso e uccide la moglie. È mezzo comico questo, buono per una commedia fondata su intrighi ed equivoci; ma nella tragedia di Voltaire, la quale del resto è opera di effetto per la magniloquenza dello stile e per alcune situazioni drammatiche, è un elemento volgare.

Guardiamo ora il gigantesco *Otello* di Shakespeare. Quell'uomo comincia amando Desdemona con tanta passione: a poco a poco la sua serenità se ne va, quell'anima si turba, piccoli incidenti insignificanti si trasformano nell' immaginazione: penetra in lui il perfido Jago, che eccita e dirige il sospetto, fino al punto che questo diventa certezza. Qui si ha il vero processo psicologico, la storia dell' anima. — Manzoni, dunque, vuol rappresentare il modo come a poco a poco dalla confidenza reciproca tra il Senato veneziano e Carmagnola si passi al sospetto; e da questo alla certezza del tradimento, e si giunga alla morte del Conte.

Il difetto del *Carmagnola* è il seguente. Se la base di questa tragedia dev' essere un processo psicologico, questa parte capitale di tutto il movimento drammatico e rappresentata solo nel terzo atto. — Là si vede il Conte, superbo della sua vittoria, quando un commissario viene a dirgli: bisogna continuare nell' opera cominciata colla vittoria. Ed egli non sopporta che un Commissario del potere civile gli faccia lezione. Più tardi ecco che lo ammonisce un altro Commissario: — i vostri soldati restituiscono i prigionieri, ordinate loro che nol facciano. Era quello un uso di guerra; e il Conte non solo si rifiuta ad impedire la restituzione, ma ne fa liberare altri quattrocento. Egli se ne va, e i due commissarii, rimasti soli, si guardano in faccia e dicono: abbiamo a fare con un uomo avvezzo al comando, e che vuol sempre comandare.

I due precedenti atti sono l'esposizione degli *antecedenti*, i due seguenti sono la condanna del Conte, la catastrofe. Tutta la tragedia si concentra nel terzo atto.

Manzoni, che vuol fare una tragedia storica, non s' è domandato a questo punto: le cose sono avvenute così? In verità, la storia è stata più poetica della sua tragedia. Quel fatto de' prigionieri fu il primo incentivo del sospetto; passano due o tre anni dopo questo fatto, prima che il Conte sia condannato. In questo tratto di tempo il Conte comincia ad essere sfortunato, e ciò gli produce danno, perchè la sfortuna d'un generale apre facile adito al sospetto Egli ordina di prendere Cremona: i soldati le danno l'assalto di notte,

i cittadini resistono, quelli sono costretti a ritirarsi, e il Conte non insiste, non torna all' attacco. La flotta veneta si trova in mal passo, egli potrebbe salvarla; ma, per vendicarsi della mancanza di rispetto, per mostrare che non gli si può dar lezione in fatto di guerra, la lascia schiacciare. È il cumulo di tutti questi fatti che induce il sospetto nel Senato veneziano.

Manzoni vuol fare un dramma nuovo, ma ha innanzi un pubblico avvezzo alle regole classiche, ed ha pensato: se prolungo la storia di due e tre anni, esco troppo fuori dei limiti che ammette il pubblico italiano. Quindi, nel quarto atto, mette in bocca ad un personaggio la narrazione dei fatti in cui è il processo psicologico, la tragedia: quei fatti perciò riescono freddi, sfuggono all'attenzione dello spettatore, perchè narrati e non rappresentati.

Vediamo quali sono le conseguenze di tutto questo. Poiche non c'è movimento drammatico, non quel processo psicologico che Manzoni medesimo vede nell'*Otello*, e le azioni sono quasi tutte narrate, e c'è una sola azione rappresentata, la battaglia di Maelodio, cosa accessoria che da origine al *Coro*, è questa una tragedia composta di discorsi: non c'è vita drammatica.

Nel primo atto abbiamo innanzi il Senato che, dopo aver discusso a lungo, delibera di affidare al Carmagnola il comando delle truppe contro Filippo Visconti; poi Marco, amico del Conte, che va a comunicargli la notizia, e qui un discorso tra Marco e il Conte. Nel secondo atto è un consiglio di guerra de' generali di Filippo, e vi si discute a lungo se si deve dare battaglia oppur no; dall'altra parte, c'è il Conte che comanda ai suoi di starsene pronti: qui finisce il secondo atto. Nel terzo si comincia a mostrare lo sviluppo drammatico, i Commissarii proibiscono la restituzione dei prigionieri, il Conte nega di farlo. Nel quarto si ha la narrazione de' fatti accaduti dopo, il Senato fa venire a Venezia il Conte, e c'è un lungo dialogo tra Marco e Marino. Nel quinto atto è la catastrofe.

Come si vede, tutto il dramma è vuoto di azione; vi sono magnifici discorsi; ma sono discorsi: nulla fa tanto danno alla rappresentazione di un dramma come il vuoto dell' azione. Oggi che i più mediocri scrittori sono pratici del teatro, si va all'eccesso opposto, e si vuol presentare una catena di fatti e di situazioni, sopprimendo quasi del tutto i discorsi. Ma, ripeto, nulla rende così fredda la rappresentazione come i discorsi: il dramma ristagna, sorge la disat-

tenzione e la noia, che si risente anche nella semplice lettura; tanto che di simili opere voi siete tratti a saltare alcune pagine per veder ciò che accade dopo. Invece, appunto per l'eccellenza della poesia, la lettura di que'discorsi del *Carmagnola* ci rapisce; ma nella rappresentazione ci sono finezze che sfuggono allo spettatore. Come volete che egli, quando si narra l'assalto di Verona, colga colla fantasia i fatti che gli sono narrati e non gli sono posti sott'occhio? Egli prende le cose all' ingrosso, e, per colpirlo, è d'uopo presentargli qualche cosa che operi, e che si muova.

Nel *Conte di Carmagnola*, dunque, la maggior parte è narrazione, vi sono discorsi più che azione. E vi è una curiosa singolarità. Manzoni vuol darci un dramma storico, e non si accorge che strozza il conflitto drammatico in un solo atto, riempendo il rimanente di discorsi; il che se mantiene la parte, diciam così, *materiale* della storia, falsifica, fraintende la parte spirituale di essa. Nel secolo XIX un dramma pieno di discorsi e soliloqui è concepibile, perchè è un secolo in cui si discorre più che non si operi: essendo la intelligenza molto sviluppata, siamo avvezzi a ripiegarci su noi, c' è dell'Amleto nel nostro secolo. Ma nel Medio Evo la vita era tutta al di fuori, e quei capitani di ventura erano tutt' azione; e non c' era molto sviluppo d' intelligenza. Onde io direi che questi discorsi nel *Carmagnola* sono non solo un errore artistico, ma anche un anacronismo storico.

Quando Marco è obbligato a sottoscrivere un foglio e ad impegnarsi di non avvertire il Conte amico suo, fa un lungo soliloquio e sottili considerazioni. Egli si domanda: fo bene o male? Che cosa farò? Avvertirò l'amico? Ma così infrango il giuramento! Non infrango il giuramento? E sono un perfido amico. Infine, come una canna in balia del vento, perde la volontà e dice: si segua il destino! Accusa del suo operato il destino, il quale non è altro che la sua codardia morale, battezzata con quel nome, e lo segue maledicendo la sua patria che l' ha messo in quella situazione. Egli dice:

> Che tu sii grande
> E gloriosa, che m' importa? Anch' io
> Due gran tesori avea, la mia virtude,
> Ed un amico; e tu m' hai tolto entrambi.

Ora tutto questo è moderno: quel modo di sentire e di concepire suppone intelligenza sviluppata, avvezza alla concentrazione. Questa mancanza di vita drammatica nel *Car-*

magnola e dunque difetto non solo in se stesso, ma rispetto ai tempi in cui visse il protagonista.

Ed ora facciamo un po' di critica produttiva. — Ma era veramente quella l'idea poetica del *Conte di Carmagnola*? È quella la totalità organica di cui vi ho parlato?

Manzoni si è messo in capo che quella idea sia la lotta tra il potere civile e il militare. Ma è veramente ivi la lotta? È col considerare tutto il dramma storico, col penetrarci della sua totalità, che possiamo vedere qual'è veramente l'idea organica della composizione. E troveremo infine ch'è questa: le stesse qualità che hanno condotto Carmagnola alla grandezza, son quelle che lo conducono alla decadenza.

Analizziamo il Conte, non solo qual'è rappresentato, ma anche qual'è narrato, con tutt'i suoi antecedenti. Voi trovate un uomo nato in bassa fortuna, un pastore; pure, egli ha qualità che lo fanno superiore alla sua sorte: forte volontà, febbre di attività, intelligenza non ordinaria, coraggio indomabile, e, senza saperlo, egli ha anche ambizione straordinaria. E che cosa è l'ambizione?

Oggi diciamo: ambizione di partito, ambizione di questo e di quell'altro. La vera ambizione è rara, è il desiderio, la necessità di attuare quello che un uomo ha dentro di sè, di farlo diventare realtà; e quindi vi ha diverse specie di ambizione, politica, letteraria, e via di seguito. E quando un uomo si propone uno scopo sproporzionato alle sue forze, la sua non è altro che vanità. La vera ambizione è la coscienza della propria forza, il sentirsi capace di attuare grandi cose.

È evidente che un tale uomo rimarrà turbato, scontento, finchè non avrà esplicata quella forza. Il Carmagnola, pastore, trova una truppa di avventurieri, che lo invita a seguirlo; egli lascia la greggia, diventa soldato, le sue qualità lo fanno distinguere subito. Il suo capitano è Pergola: questi ha fiutato l'ingegno di Carmagnola, lo mette sotto la sua protezione, lo fa progredire. Di protetto, egli diventa a poco a poco protettore; anch'egli capitano di ventura; ha un esercito a cui comandare. La sua ambizione ha già raggiunto un grado di attuazione. Avea aspirazioni, ora ha la potenza. Mette la sua spada al servizio di Filippo Visconti, conquista Milano, regala a Filippo la corona, sposa la figlia di lui. Fin qui la sua vita è ascendente, perchè sapete che l'uomo sale sino a un certo punto, dopo il quale è la china. E viene la china nella vita di Carmagnola: egli è costretto a lasciare Milano, va a Venezia, dove succede la sua catastrofe.

E quali sono le ragioni della decadenza? Le stesse qualità

che lo hanno fatto salire. Finchè ha avuto un scopo a cui tendere, e per mezzo i soldati e le battaglie, egli è rimasto nel suo ambiente. Ma eccolo era suddito di Filippo Visconti, sposo della figlia di lui, circondato da cortigiani invidiosi che gli tessono insidie, a lui, avvezzo a sciogliere i nodi con la spada, inconscio degl'intrighi di corte; lo stesso Filippo Visconti non lo guarda più come strumento utile, ma come qualcosa di non più utile, anzi di pericoloso.

Un uomo volgare a quel posto sarebbe stato contento, egli no; vi si sente morire, è fuori del suo campo di azione, la sua attività febbrile è rimasta senza scopo. Egli dà ombra al suo signore, se ne avvede, domanda un'udienza. Filippo Visconti gliela nega, e Carmagnola lo abbandona, e va come Annibale cercando nemici al duca; la vendetta diviene il suo stimolo. L'attitudine al comando, l'indole irrequieta, la sete delle battaglie lo han reso grande, ed ora lo mettono in rovina.

Venezia prepara guerra al Visconti, egli va ad offrirle la sua spada. Colà trova un'oligarchia sospettosa, un Senato che vuol comandare anche nelle cose di guerra, che si permette mandargli de' commissarii, dei sorvegliatori, e di dirgli: devi far questo o quello. Carmagnola, avvezzo a comandare, guerriero, si trova di fronte borghesi pieni di menzogne, consci della loro debolezza, i quali cercano vincere non per forza, ma per arte. Carmagnola, perchè ha quelle qualità che lo condussero in alto, deve morire. Un uomo mediocre sarebbe caduto nella trappola? No; ma egli sa che si sospetta di lui, gli amici ne lo avvertono, eppure, quando è chiamato dal Senato, va a Venezia. All'ultimo dice: fui uno stolto; — è la stoltezza d'un'anima generosa.

Manzoni non ha veduto che cosa rende interessante questa vita, la quale è simile alla vita di Napoleone: quelle stesse qualità che condussero Napoleone in alto, gli fanno girare il cervello e lo spingono alla ruina. Manzoni non s'innalza fino a quell'altezza ed ampiezza; avea ancora i pregiudizî classici. Ma, se vi fosse giunto, quel dramma avrebbe fatto, e senza i lunghi discorsi! In quel dramma il punto di partenza sarebbe stato simile a quello del *Wallenstein* di Schiller: Wallenstein è il personaggio storico che più si accosta al Carmagnola. Vedreste quest'uomo entrare in iscena quando è all'epoca della sua potenza, circondato di amici e ammiratori e seguaci devoti: egli regala una corona a Filippo Visconti, è promesso sposo della figlia di lui. Magnifica entrata! E ci trovereste non solo la vita di Carmagnola; ma

tutta la vita italiana, quando gli si mettessero accanto Pergola, Piccinino, tutti que' capitani di ventura che egli avea vinti, la figlia di Filippo e lo stesso Filippo, que' cortigiani e que' soldati. Così avreste, in scorcio, tutta la vita italiana di quel tempo. In questo modo si sarebbe avuto un *Wallenstein*, un dramma alla maniera di Shakespeare.

La decadenza del Conte avviene non dal perchè egli siasi mutato, ma perchè si è mutata la situazione ed egli è rimasto lo stesso. E, per seconda parte del dramma concepito in questo modo, avremmo tutto ciò che avviene a Milano; vedremmo il leone che si dibatte tra i lacci che gli tendono i cortigiani, e si rode nell'inerzia, di fronte a quel sospettoso Filippo Visconti: qui ci è tutto un soggetto di tragedia. Nella terza parte Carmagnola sarebbe a Venezia, ove egli non è mutato; il suo carattere non muta, invece s'inasprisce; e infine giunge alla catastrofe. In questo modo avremmo innanzi tutta la vita di una grande individualità, un risultato psicologico interessantissimo, una vita piena, ricca, che si svolge fatalmente, necessariamente, sviluppata in tutte le sue fasi fino alla catastrofe. E, insieme con essa, come parte di questa totalità, la vita italiana di quel tempo: e allora quel *Coro*, invece di comparire in mezzo alla tragedia a proposito d'una battaglia che è un accessorio, quel *Coro* che non ha nulla che fare con la battaglia, e lì rimane sconnesso dal resto, — quale effetto immenso produrrebbe, anche nella rappresentazione in teatro!

E tutto ciò, dopo tre secoli, innanzi a un popolo che per conseguenza di quella vita è stato servo or di questo or di quello straniero, di tedeschi, di spagnuoli, di francesi. Se il poeta avesse fatto sentire in tutta la tragedia questa intonazione della vita italiana, come in quel

> Tu che angusta ai tuoi figli parevi,
> Tu che in pace nutrirli non sai;

detto da un popolo anelante a nuovi destini, quel *Coro* produrrebbe un effetto straordinario: invece, rimane un incidente. E si comprende perchè questa tragedia sia stata messa da parte, perchè ciò che, anche di essa, è rimasto ancora vivo in Italia sia il *Coro*, staccato dalla tragedia.

Ma qui Manzoni esce fuori della drammatica e va nella lirica. In lui manca il sentimento del dramma, del conflitto, della *collisione*; ma, mettendo le mani a questo *Coro*, il suo orecchio pare senta una nuova musica, il suo genio si risve-

glia, una nuova lirica gli si presenta, perchè la sua potenza e lirica. Trovandosi innanzi questa nuova espressione lirica, trova una corda finora non toccata. C'è pure il sentimento religioso, il sentimento della fratellanza universale, come in quel

Tutti fatti a sembianza d'un solo,
Figli tutti d'un solo Riscatto;

ma c'è qualche cosa di nuovo, ed è il sentimento nazionale.

§ 4.

La battaglia di Maclodio

(dalla Lezione VII)

[Prima di discorrere del Coro del *Carmagnola*, il De-S. espone il formarsi e lo svolgersi del sentimento nazionale in Italia al principio del secolo XIX. Tocca anche della parte che vi prese il giovine Manzoni, quando scriveva il frammento sul *Proclama di Rimini*, nella forma solenne che allora usava. Nel 1816 un poeta non poteva assistere indifferente allo spettacolo delle lotte fratricide, che nel *Carmagnola* sono rappresentate. E, per quanto il Manzoni, con le sue idee critiche, si proponesse di essere obiettivo, pure, a un tratto, il suo sentimento individuale scoppia, e nasce il Coro. In esso rivive la lirica dalle situazioni drammatiche, ch'è la lirica veramente popolare. Accenni di nuova lirica drammatica si avevano già nelle odi del Parini, come la *Caduta*, l'*ode a Silvia*, ecc. E negli stessi *Sepolcri* del Foscolo, che sono concepiti dal poeta come un ragionamento, penetra l'elemento drammatico: i combattenti di Maratona, Santa Croce, Cassandra, Omero, ch'è la parte più viva di quella poesia. Che se togliete que' movimenti drammatici, e conservate l'uniformità del ragionamento, avete i *Sepolcri* del Pindemonte.— Detto ciò, ripiglia:]

Che cosa è il *Coro* del Carmagnola? È l'azione drammatica che succede ai due atti precedenti, e che l'autore non può mettere in teatro, come vi mette i capitani: è la battaglia; da una parte sono gli avventurieri di Filippo Visconti, dall'altra quelli del Conte di Carmagnola. L'autore sotto forma di *Coro* è presente alla battaglia, ma egli ha ricuperata la sua coscienza che avea voluto far tacere nel resto della tragedia.

Egli ha innanzi quell'azione, e come essa cammina, così si sviluppano le impressioni nuove, personali, contemporanee nel poeta che le è di rincontro. Quanto movimento, quanta pienezza!

Dapprima egli guarda la battaglia come uno spettacolo interessante, per curiosità, e vede i preparativi della pugna:

S' ode a destra uno squillo di tromba,
A sinistra risponde uno squillo;

e, come si fa quando uno guarda un oggetto interessante, lo descrive finchè giunge a questo:

Gronda il sangue, raddoppia il ferir.

Appena vede spicciare il sangue, la semplice curiosità muore, sorge un altro sentimento. Il poeta, quantunque staccato dall' azione, non la considera come estranea interamente a lui: sorge qui l' uomo nuovo moderno, che ha la coscienza del sentimento nazionale; la contrada ove si combatte non è una contrada qualunque, ed interessa il poeta che vi è nato; quegli uomini, quantunque uomini del secolo XV, gli appartengono: sono i suoi antichi, sono italiani come lui. Ecco la stessa azione, guardata da un altro punto di vista.

Il poeta vede i due eserciti; egli, italiano, dice tra sè: l'uno e lo straniero che invade le nostre terre, l'altro deve essere il popolo che combatte per la sua indipendenza:

Chi son essi? Alle belle contrade
Qual ne venne straniero a far guerra?
Qual' è quei che ha giurato la terra
Dove nacque far salva, o morir?

Qui scoppia improvviso un nuovo sentimento, un nuovo *pathos*. C' è una frase assai espressiva per indicare la situazione di un uomo che, guardando prima per mera curiosità, vede una cosa che non si attendeva: *restar di ghiaccio*. E voi sentite il ghiaccio nella risposta a quella interrogazione, dove il verso decasillabo è ucciso, pur rimanendo decasillabo, perchè non potete pronunziarlo nella sua unità. Quando dite:

S' ode a destra uno squillo di tromba;
A sinistra, risponde uno squillo,

vedete che tutto è movimento, il verso è un' onda continua. Ma qui, nella risposta, quando dite

D' una terra son tutti,

dovete fermarvi a metà, e così negli altri:

Un linguaggio
Parlan tutti: — fratelli li dice
Lo straniero.

Questi versi spezzati fanno sentire un uomo che quasi non crede a' propri occhi.

Ripiglia l' azione e l' autore la contempla; ma con altro occhio, con l'occhio dell'uomo che ha già avuto quella prima ferita. Col sistema de' ragionamenti, un poeta ordinario, ed anche Monti ed anche Foscolo, avrebbe messo qui cinque o sei pensieri, una maledizione contro i combattenti e simili. Nel *Coro* non c' è una serie di ragionamenti; ma una serie di fatti. Il poeta non osa più guardare la battaglia; si guarda intorno, e tutto ciò che vuole esprimere, l'esprime mediante fatti. Perchè combattono, egli si domanda, qual' è la cagione del conflitto?

Non la sanno: a dar morte, a morire
Qui senz' ira ognun d'essi è venuto,
E venduto ad un duce venduto,
Con lui pugna. . .

Egli guarda: e non c' è una madre, una sorella, un vegliardo che cerchi separare i combattenti; vede invece una folla stupida e indifferente, che se ne sta come in un circo a goder lo spettacolo, vede ognuno senza curarsene

Raccontar le migliaia de' morti
E la pièta dell' arse città.

Guarda e vede il fanciullo che apprende a distinguere il nemico con nomi di scherno; vede le donne che fan pompa dei monili e de' cinti rapiti alle donne de' vinti.

Tutti questi non sono pensieri, ma fatti, sotto cui fremono i pensieri, che altri poeti metterebbero in forma di concetti e di raziocinii.

Giunto qui, gli esce un lamento: *Ahi sventura!* e si rivolge alla battaglia, come un uomo che, dopo aver veduto una cosa orribile, la contempla a parte a parte, quasi voglia saziarsi di guardarla. La battaglia continua: si vedono alcuni darsi alle gambe, altri perseguitarli, la fuga, la vittoria, infine un corriere, al quale tutti vanno incontro. Tutto ciò è pieno movimento drammatico, che giunge sino a un

punto ove l'azione cessa e scoppia l'indignazione, quando una folla stupida, accalcandosi intorno al corriere, domanda:

Che gioconda novella recò?

Scoppia l'indignazione sotto una delle più belle forme drammatiche. Il poeta dimentica di essere spettatore, si cambia con quei personaggi, diventa lui l'araldo: ma quell'araldo e l'uomo moderno, il quale chiede:

Donde ei venga, infelici, il sapete,
E sperate che gioia favelli?
I fratelli hanno uccisi i fratelli;
Quest'orrenda novella vi do!

Ricordo che ogni volta che si dicevano in iscuola questi versi, quando l'Italia non avea ancora raggiunta l'unità nazionale, quando a Napoli erano ancora i Borboni, un fremito scorreva nella sala; tanto è irresistibile, tanto e ben preparato, l'effetto di questa strofa.

Qui, se ancora continuasse il *Coro* con queste impressioni, si esaurirebbe; andando piu oltre, si cadrebbe nel seicentismo, nel gonfio, nell'esagerato.

Ma l'azione ripiglia, vengono il *Te Deum*, le feste, il tripudio e l'autore diviene pensoso, e gli si presentano innanzi le conseguenze della battaglia fratricida, la calata degli stranieri da cui l'Italia fu oppressa. E tutto ciò sempre non come pensieri, ma come azioni. Son tutte immagini plastiche; lo straniero che si affaccia alle Alpi e vede i forti che mordono la polve, lo straniero che poi discende in Italia, *fatal terra*, e toglie il brando di mano ai suoi re senz'essere stato offeso: e poi in ultimo l'arma dei deboli, l'arma di quel tempo, in cui viveva Manzoni, quando gl'Italiani erano ridotti alla preghiera, all'invocar Dio:

Siam fratelli, siam stretti ad un patto!

L'azione oltrepassa la nazionalita; diviene azione umana, le nazioni sono considerate eguali come gli uomini, unite in un sol patto:

Maledetto colui che l'infrange,
Che s'innalza sul fiacco che piange,
Che contrista uno spirto immortal!

Tutto e vita in questo *Coro*, movimento, azione, la quale

cammina insieme colle impressioni del poeta: non v'è nulla di artificiale.

[Discorrendo nella Lezione VIII dell'*Adelchi*, il De-S. si ferma anche a parlare del Coro di questa tragedia: *Dagli atrii muscosi* ecc. " Che cosa si muove in questo Coro? Si muovono popoli operosi liberi; i Longobardi e i Franchi, tutti e due forti, quantunque il primo sia vinto, l'altro vincitore. Ed il Coro contiene appunto la descrizione di due popoli viventi, gettati in mezzo alle velleità di un popolo morto che, per un momento, crede vedere cangiato il suo destino; ma ricade nella tomba.— Questo coro non ha l'entusiasmo di quello del *Carmagnola*. Nell'ultimo, il movimento drammatico è sviluppato con più vive impressioni e il poeta non rimane nello spettacolo di quell'Italia divisa: l'avvenire gli si squarcia, e, maledicendo lo straniero in nome dell'Italia, fa intravedere la futura riscossa.— Nel coro dell'*Adelchi* il popolo comparisce appena, per rinchiudersi subito nel sepolcro. Là l'accento lirico è Pindaro, è l'entusiasmo: qui l'abbattimento, un non so che di triste..... — Se volete intendere la differenza di questa ispirazione, alta in tutti e due i *Cori*, non avete che a guardare ai tempi in cui furono concepiti. — Quando Manzoni scrisse il coro del *Carmagnola*, i carbonari erano potenti in Italia, tanto che fino i principi entravano in quelle associazioni e cospiravano; Francesco di Napoli, Carlo Alberto allora principe di Carignano, erano carbonari. — L'atmosfera era impregnata di quello spirito rivoluzionario che precede i grandi avvenimenti: in fatto, qualche anno dopo scoppiò la rivoluzione a Napoli e a Torino. Manzoni stesso, trasportato da quella bufera, in un momento di esaltazione patriottica, scrisse un canto che, quantunque non pari ad altre sue poesie, quantunque un po' fiacco, pure annunziava la rigenerazione nazionale (*Marzo 1821*). — Ma il coro dell'*Adelchi* fu concepito quando venne il disinganno, quando quello sforzo dell'Italia era stato compresso dagli stranieri. — Gli Austriaci intervennero a Napoli e a Torino, il principe di Carignano per assicurarsi la corona abbandonò e denunziò i suoi compagni, Francesco I tradì i suoi fratelli della setta e aperse la via agli Austriaci. Rossetti e Berchet si avviavano all'esilio; Pellico, Oroboni e tanti altri allo Spielberg.— Ora comprendete ciò che di funereo e di triste è nella rappresentazione di quel popolo, che vede calarsi sul capo il coverchio della tomba:

L'un popolo e l'altro sul collo vi sta.
Dividono i servi, dividon gli armenti;
Si posano insieme sui campi cruenti
D'un volgo disperso che nome non ha.

Sono sovratutto le impressioni contemporanee quelle che ispirano il poeta. — Pure, questo Coro produsse una grande impressione in Italia; quando tutto sembrava perduto, parve il primo rintocco del risveglio. Ci trovate altamente proclamata l'autonomia del popolo latino, che è oppresso, ma si sente distinto dai suoi oppressori. Questa affermazione della continuità della nazionalità italiana fin dal secolo ottavo, era una protesta in poesia, l'affermazione dell'indipendenza e della personalità del popolo italiano "].

§ 5.

La Morale cattolica e i Promessi Sposi

(dalla Lezione X)

Il mondo ideale del Manzoni nel romanzo de' *Promessi Sposi* è quello stesso che, quand' egli più tardi di artista si rifece critico, espose nella *Morale Cattolica.* In questa è il fondamento delle concezioni e delle situazioni del suo romanzo, con la differenza che qui voi vedete come ragione ciò che nel romanzo è rappresentato come azione e come passione.

Cos' è dunque quell' ideale?

Dopo il 1821, quando i liberali furono sconfitti, ed il dispotismo appoggiato alle baionette austriache riprese il dominio che aveva perduto sull' Italia, quel partito si sciolse, ed alcuni andarono nella Svizzera, come il Sismondi, il quale, romantico come Manzoni, scriveva egli pure nel *Conciliatore*, sostenendo le medesime dottrine di lui. Il Sismondi dunque, andato a Ginevra, portò nel suo cuore il culto e lo amore d' Italia, che gliene dovrebbe esser grata. Egli ripubblicò allora la Storia delle repubbliche italiane. Lo scopo di questa storia è di dimostrare che le istituzioni politiche non sono indifferenti a formare il carattere nazionale, e che però se l'Italia fu potente nel medio evo, fu perchè le istituzioni politiche le erano favorevoli.

Quando il Sismondi finisce la sua storia, guardando il passato di un popolo sì grande nelle arti, nel commercio, nella guerra, in tutto, e poi guardando intorno a sè questo popolo istesso abbietto, servile, e che non ha coscienza della schiavitù che gli grava sul collo, egli, il Sismondi, dimanda a sè stesso come mai quello mutò sì profondamente il suo carattere; quali ne erano state le cagioni? Ed a questa questione egli consacrò un capitolo. È indubitato, egli dice, che le istituzioni entrano in gran parte in quella decadenza; ma la cagione principale di essa fu il cattolicismo come era stato inteso da' casisti, i quali sono come i sofisti nella filosofia, che, nell' applicarli caso per caso, adulterano i principii generali d' una dottrina.

Io vi dirò in breve come il Sismondi espone questo concetto, al quale egli attribuisce la decadenza del popolo, o

questa disamina ci servirà per concepire più chiaramente l' ideale del Manzoni.

La morale cattolica, secondo il Sismondi, ha due momenti della sua esistenza, ne' quali è sempre corruttrice: quando nasce cioè, e quando è depravata da' casisti. Quando la virtù, dice Sismondi, càpita fra gli ascetici, essa viene esagerata, ed, invece del concetto della virtù conforme alla natura umana, si ha una depravazione, una degenerazione di malati e di folli.

Per esempio, la *sobrietà* è una virtù che ha per fine la *mens sana in corpore sano*, perchè l'eccesso dei cibi nuoce al corpo ed in conseguenza allo spirito. Or bene, gli ascetici, o mistici, esagerando ed oltrepassando questo concetto giusto della sobrietà, invece di essa vi predicano l'astinenza, il digiuno, il cilizio, la macerazione del corpo. Ed è questa una massima falsa, che ha fondamento non nella natura e nella ragione, ma in un concetto ascetico della morale; il che vuol dire che, pretendendo di raffinar la morale, l'ascetismo vi ha fatta una morale guasta.

La *continenza* è un'altra virtù; ed anche di una donna maritata si può dire ch' essa e casta e continente, perchè non è necessario astenersi dalle funzioni naturali per dirsi continente. Lo scopo di essa è quella purezza d'animo, scolpita sì vivamente in ciò che Livio dice di Lucrezia: *Corpus violatum est, animus vero insons.* — La purezza, dunque, dell'animo costituisce la castità. Ebbene, il cattolicismo ha esagerato questo concetto, riponendo lo stato della perfezione nel celibato, nella verginità: ed il monaco e la monaca sono obbligati a sciogliersi da ogni legame di famiglia e di convivenza sociale, e nascondono alcune fiate sotto la maschera dell'astinenza gli eccessi della Signora di Monza, od altri simili.

La *modestia*, la più amabile delle virtù, l' *est modus in rebus*, è la stima moderata di se stessi senza la voglia di usurpare il merito degli altri, e senza l'ostentazione. Meno l' uomo è grande, e più egli cerca ostentare il merito che non ha; e più l' uomo è grande, e più egli è semplice e vero, senza ostentazione. La morale ascetica, per contrario, ha proclamata l'umiltà, e ne ha fatto un ideale religioso: l'umiltà, ch'è la nessuna stima di sè stesso, che anzi è il disprezzo di sè, è il sentirsi al disotto degli altri, perchè l'uomo cattolico deve attribuire tutto al creatore, e riferire ogni proprio merito a Dio. Ma il privilegio dell'uomo è di poter mirare a fronte alta il cielo, laddove la dottrina spacciata

dagli ascetici l'obbliga ad andare a testa china, a mettersi anche in ginocchio, e qualche volta anche a baciare la terra, e raccoglierne la polvere; e tutto ciò, che uccide la coscienza della dignità umana, è battezzato per merito dalla dottrina ascetica.

La *coscienza*. È virtù il consultare la propria coscienza, e seguirne in pratica i responsi. Or bene, la morale ascetica sostituisce la coscienza del prete alla coscienza propria, l'autorità esterna alla interna, ed alla libera elezione della propria coscienza sostituisce l'ubbidienza passiva. Ed avviene che, per l'esercizio assiduo di quest'ultima, a poco a poco l'ideale morale si materializza e diventa pratica di certi atti esterni senza consentimento dello spirito; come fu nei conventi, i quali, discostandosi dal loro ideale, si materializzarono, si da eccitare la collera di Dante e di Caterina da Siena. Gli è da questa esagerazione che nacque una brutta parola, la *materializzazione*, che consiste nel dare quell'importanza ai fatti esterni, che compete solo all'intima coscienza. E voi vedete quel che accade della confessione: che, mentre il suo fine è il pentimento, la gente va si a confessarsi, ma per tornare da capo, ridotta com'e la confessione ad un fatto puramente materiale. E ciò mi ricorda un motto del Sismondi, che cioè, secondo questa dottrina, importa al cristiano non come è vivuto, ma come è morto; e mi rammenta quel proverbio italiano che suona: date la gioventù al diavolo, ed il carcame della vecchiezza a Dio. Ma andiamo avanti.

La *carità* e un sentimento di compassione per chi soffre, sentimento che non e mosso dal desiderio egoistico di guadagnare la salute eterna, ma dall'amore de' fratelli. In contrapposto della carità, voi trovate le indulgenze, la messa ed il culto in generale, e intendo di quel culto che non e compagno della santità interna: così anche il brigante si crede d'essere in grazia di Dio per l'amuleto della madonna che gli pende dal collo; così l'esser divoto non e più garenzia di probità, ma del contrario.

Il capitolo del Sismondi finisce con una magnifica descrizione del come si educava allora la gioventù, e gli ammonimenti contenuti essa valgono tuttavia al presente, quando l'Italia c'e, ma non v'ha ancora Italiani.

Ora che cosa e una morale concepita nel modo che noi abbiamo visto? È una morale d'eunuchi e d'ipocriti, atta a far degenerare un popolo, a separare il pensiero dal fatto, a far negligere la sostanza per la forma. E si dice che un

popolo ha carattere, appunto quando in esso v'è la probità e la lealtà; e che non ha carattere, quando v'è il contrario.

Questo libro del Sismondi fece grande impressione in Italia, ed a molti parve che i *Promessi Sposi* rappresentassero quella morale. Or io posso dirvi che di rado fu pubblicato libro tanto utile quanto la Storia delle repubbliche del Sismondi; ed io vi raccomando quella storia, che, più dei romanzi e d'altri libri, preparò il nostro risorgimento. Essa dev'essere ancora in alcuni rispetti, per noi, un vangelo.

Ma il Manzoni sentì che il fare un'accusa così contro la morale cattolica era un gran pericolo per gl' Italiani, i quali, a quel tempo, erano irreligiosi e scettici; ed egli si sforzava a dimostrare che religione e libertà potevano andare di conserva: egli temette che quel libro potesse essere veleno alla gioventù d'Italia. Volle, dunque, mettere un antidoto a quel libro; e l'antidoto si chiama: *Osservazioni sulla morale cattolica*, che egli fece in risposta al Sismondi.

Ora io osservo che Manzoni e Sismondi sono perfettamente d'accordo, perchè nell'istesso modo la morale è concepita dall'uno e dall'altro, perchè entrambi rappresentano i medesimi abusi nell'esagerazione di essa. La sola differenza sta in ciò, che il Sismondi esprime quegli abusi da storico; egli non si occupa della morale cattolica da teologo, ma coglie il male in flagrante, e lo viene esponendo. Il Manzoni, per contrario, riconosce quegli abusi, ma come filosofo vi dice che non bisogna confondere l'abuso con l'uso, e che la morale cattolica, vista da un punto filosofico, è come la ragione prescrive che sia. In somma, l'uno, il Sismondi, vi dice il mondo qual è; e l'altro, il Manzoni, quale dovrebbe essere, secondo la religione non profanata. Il Manzoni, infatti, nel suo discorso sulla morale cattolica, rigetta il misticismo, e mantiene che lo stato matrimoniale è stato di perfezione; che l'umiltà deve essere modestia, che l'astensione dev'essere sobrietà, e così di sèguito; egli, dunque, concepisce la morale religiosa nella sua purezza, come la dà la filosofia, e stigmatizza come abuso il materializzarsi di essa.

E a che cosa pensa il Manzoni quando studia il secolo XVII? Pensa precisamente a mettere in azione la morale cattolica e a renderla drammatica, e questo senza alterare la verità positiva ch'egli vuole illustrare. Ma vi pare egli possibile d'inquadrare nel secolo XVII una morale così pura come la concepisce il Manzoni, libera dal materialismo? Come può essa star lì senza dissonanza, e che non paia invenzione del poeta?

Il XVII secolo fu, politicamente, la dominazione spagnuola in Italia: la dominazione straniera senza che gl'Italiani avessero concetto di libertà, e senza che sentissero l'umiliazione della servitù.

Come società, ci era il feudo in tutto il suo fiore; nei paeselli il barone coi suoi bravi e le sue oppressioni toglieva ogni libertà alla borghesia, la quale, di mezzana istruzione, riposava sugli studii classici. Essa era fuori di stato di lottare coi feudatarii, e perciò era corrotta ed ipocrita; era mente che serviva d'istrumento al padrone ed a' soldati.

E la plebe era, come dice Sallustio, *veluti pecora, quae natura prona atque ventri oboedientia finxit*: se le fate mancare il pane, tumultua; se la pascete, s'inchina.

Sono questi gli elementi in cui può entrare l'ideale del Manzoni?

E pure egli riesce a porlo in questi elementi, ed in modo che l'ideale si mantenga puro e la realtà storica non strida accanto ad esso.

In tutti i tempi corrotti vi sono certe regioni come separate dal resto, o che si trovino sovra de' monti, o fuori de' grandi centri, dove la corruzione giunge più tardamente; ed è allora, ossia in tempi corrotti, che sorge l'idillio: il poeta si va ad ispirare in que' luoghi, e voi vedete nascer Titiro, l'Aminta, ed il Pastor Fido. — C'è, in quei luoghi, il contadino e la contadina, rimasti fuori del lezzo delle grandi città, che mantengono incorrotta la purezza de' costumi; e anche il Manzoni è andato là a cercare le sue ispirazioni e i suoi modelli.

E come nel villaggio e tra povera gente trova in parte il suo ideale, variamente espresso in Lucia, Renzo ed Agnese, il Manzoni ci trova la negazione dell'ideale, nel barone oppressore e nei suoi satelliti e mezzani. Fra queste due forze in opposizione, c'è un mediatore: il sacerdote, il ministro di Dio, ch'egli ritrova in un ordine religioso che non viveva soltanto nei conventi, ma nelle campagne in relazione con tutti e da tutti ricevendo l'elemosina: questi frati del popolo erano i cappuccini. L'ideale del frate ha la sua modificazione comica nel prete, in don Abbondio.

Ma l'azione non rimane nel villaggio: essa si viene svolgendo in centri più ampii, dove l'orizzonte s'ingrandisce, e dove, se voi trovate gli stessi elementi, li trovate con lineamenti più larghi, come si conviene a grandi città. E, mediante quella catena di relazioni di che ho parlato, voi vedete che il padre Cristoforo ha il modo di salvare Lucia

per mezzo del Padre Guardiano del convento dei cappuccini a Monza; come don Rodrigo ha le sue relazioni col Conte Attilio e col Conte Zio.

E l'azione, così procedendo, mette capo finalmente in due grandi personaggi, de'quali uno rappresenta il prete, e l'altro il barone: il cardinale Federigo Borromeo e l'Innominato: l'oppressore e il difensore degli oppressi. E la lotta fra questi due potenti finisce nel senso cattolico, perchè l'Innominato è vinto, e non materialmente dalla forza, ma dall'amore, dalla parola ispirata del Cardinale e dalla voce soave e dalla preghiera di Lucia.

L'Innominato è un peccatore convertito; epperò risultato di quella storia è una conversione: è il mondo reo, migliorato dalla parola del sacerdote.

Questa è l'ossatura dei *Promessi Sposi.*

E tale ossatura, tale concezione, è eminentemente patriottica, democratica e religiosa. Patriottica, perchè il romanzo bolla di un marchio indelebile la dominazione straniera. Democratica: pensate che protagonista di essa è una contadina, dal cuore schietto e puro. Religiosa: e dico religiosa e non cattolica, perchè, riflettendo sulle impressioni che se ne ricevono, si vede che non è il sentimento cattolico quello che opera, che anzi, quando si parla d'abusi, il poeta s'adira contro il cattolicismo depravato. In quella concezione è qualche cosa di superiore al cattolicismo, ed è lo spirito religioso che si confonde col sentimento della virtù: sentimento che non possiamo scacciare dal nostro seno senza sentir mutilata la nostra coscienza.

§ 6.

Don Abbondio

(dalle Lezioni XIII, XIV e XV)

Nel romanzo manzoniano voi avete tre grandi centri: quello del bene, rappresentato da Fra Cristoforo e dal Borromeo, quello del male da don Rodrigo e dall'Innominato, e l'intermedio, che ha un po' dell'uno e dell'altro, e che però s'accosta più al comune della vita.

Quale di questi tre gruppi è uscito con impronta più geniale dalla fantasia del Manzoni?

Di certo, il gruppo intermedio, in cui l'artista sta più a suo agio, gruppo rappresentato in ispecie da don Abbondio.

Qual'è la genialità di questa figura? Ci sono due specie di comico: il comico dell'intelletto, ch'è la sciocchezza, e il comico della volontà, ch'è la paura.

Esempio del primo è il Calandrino boccaccesco: in quella ignoranza della plebe messa in ridicolo sentite il progresso intellettuale del borghese italiano. Ed all'ironia intelligente della borghesia offriva anche materia il prete, o il frate che, abusando dell'ignoranza della plebe, faceva crederle tutto ciò che voleva per interessi proprii ed interamente mondani: fra Timoteo. della *Mandragola*. Ma, dopo il Concilio di Trento, preti e frati sparirono dalla scena, sostituiti dagli *Astrologi* e da simili personaggi, ingannatori dei gonzi. E fino ai *Promessi Sposi* il prete non ha più parte nella letteratura, se se ne eccettuino certi lavori osceni, scritti per lo più dagli stessi preti, come le novelle del Casti.

Ma al comico dell'intelletto era successo intanto, nella vita, il comico della volontà. Borghesia e clero eran diventati deboli e paurosi di fronte all'oligarchia. Rammentate le massime per la vita che il Guicciardini dà nei suoi *Ricordi* (1).

Nessuno, in Italia, prima del Manzoni aveva rappresentata e messa in azione questa degenerazione del carattere italiano, e in ciò è la grande importanza del suo don Abbondio. Il quale non è ridicolo perchè prete, ma perchè, con la sua pochezza d'animo, col suo *latinorum*, e con la pieghevolezza della schiena, rappresenta in grado eminente l'altra forma di comico non ancora rappresentata: il comico della volontà, la paura contro la forza.

Questo è, del resto, carattere comune a tutto quel mondo intermedio del Manzoni: a Lecco, su per giù, tutti quanti erano un po' come don Abbondio. Voi rammentate il Dottor Azzeccagarbugli, che cacciò via Renzo quando capì che si trattava di don Rodrigo; ed il *Console*, che soggiace alle intimazioni dei bravi di questo tirannello; e ricordate quell'oste, che teneva un così diverso modo nel soddisfare le domande e del quale Manzoni osserva che era un uomo così fatto che in tutti i suoi discorsi faceva professione d'esser molto amico dei galantuomini in generale, ma in atto pratico usava molto maggior compiacenza con quelli che avessero riputazione o sembianza di bricconi!

Vi ho già esposta la magnifica messa in iscena di don

(1) Vedi nei *Nuovi saggi critici* lo scritto sulle opere inedite del Guicciardini, p. 201 e segg.

Abbondio, il quale tornava dalla sua passeggiata, dicendo tranquillamente il suo ufficio, e, tra un salmo e l'altro, chiudendo il breviario e così proseguiva il cammino, buttando da un lato i ciottoli che facevano inciampo sul sentiero.

Ma, prima di mostrarvi come subito si riveli tutto ciò ch'è di comico in don Abbondio, io vi prego di ricordarvi l'osservazione: *chi ha la forza ha sempre la ragione.* Non ho potuto mai leggere senza ribrezzo i proverbii del Giusti, documento della degenerazione di un popolo. In essi non s'inculca altro che la pazienza, il chinar il capo alla forza prepotente: vi si vede che anche nel popolo è forte l'idea che l'uomo deve fare i fatti suoi e scansare tutti i contrasti e cedere in quelli che non si possono scansare, come faceva per l'appunto don Abbondio. Chi ha dunque la forza ha la ragione, perchè la fa valere con essa: ma a poco a poco l'animo del prepotente si perverte in modo che prende l'aria di chi ha ragione veramente, come i re, i quali, a forza di sentirsi dire che sono al disopra degli altri mortali, se lo credono veramente. E vi ha di più che il debole, che ha la ragione di rincontro al forte, che la fa valer con la forza, prende l'atteggiamento di chi ha torto, che anzi è nel caso di addurre scuse come se, con tutta la ragione dalla sua parte, avesse commesso un delitto.

I bravi incontrano don Abbondio, ed uno di essi, con tuono come se avesse ricevuto un torto dal povero curato, gli dice: — Lei ha intenzione di maritar domani Renzo Tramaglino e Lucia Mondella? — E l'autore vi dà la parte plastica del bravo nelle parole: « proseguì l'altro con l'atto minaccioso e iracondo di chi coglie un suo inferiore sull'intraprendere una ribalderia ». E don Abbondio, timido, avvezzo ad abbassarsi d'innanzi ai signori e ai loro servi, se ne lascia imporre, e con voce tremolante risponde: *Cioè, cioè.....* In questa parola scoppia già tutto il comico del personaggio.

Che cosa è questo *cioè*? È l'uomo che si mette subito nella posizione di chi ha il torto, perchè avvezzo a tremare dinnanzi al più forte, il quale piglia l'aria di superiore mentre egli piglia l'aria d'inferiore; quello ha il piglio minaccioso ed iracondo, ed egli risponde con voce tremula; quello ha il tono di accusatore ed egli si scusa; quello considera il voler fare il matrimonio di Renzo e Lucia come una colpa, ed egli dice:

« Fanno i loro pasticci tra loro e poi... e poi, vengon da noi come s'andrebbe a un banco a riscotere». Don Abbondio,

dunque, è gia in quella posizione. Analizziamo ora psicologicamente questo fatto.

Questo fatto è solamente *coscienza della propria debolezza?*

No, esso è qualche cosa di più.

L'uomo, infatti, può essere consciente della debolezza propria, ma, se ha un po' di polso, misura il pericolo, lo affronta, lo gira, e quanto sente ch' egli è inferiore ad esso, lo subisce con dignità senza abbassarsi. L'uomo coraggioso non è colui che vuole scalare il Vesuvio e prenderlo d'assalto; ma è colui che, come abbiamo detto, sa affrontare a tempo il pericolo, e sentendosi inferiore sa dignitosamente subirlo.

Ma in don Abbondio c'è quella qualche cosa di più, c'è *il sentimento della paura.*

E qual'è la forma estetica della paura?

Nell'uomo, c'è una *forza di reazione* contro le impressioni esterne: forza di reazione che risiede nell'uomo *forte*, il quale in mezzo alle impressioni violente sa far valere la volontà propria e raggiungere il suo fine. Questo è ciò che si chiama *essere uomo*: egli dice: « questo voglio », e si afferma.

Quando poi l'uomo è *pauroso*, quella forza di reazione è debolissima in lui: di rincontro alle impressioni esterne la sua volontà scomparisce, ed egli rimane come debole canna in preda alla violenza di esse. Che anzi, giungendo queste all'immaginazione, una specie di Musa della paura agita la fantasia, la quale si raffigura cose inesistenti; si mescolano così pericoli reali con pericoli immaginarii, ed allora le altre facoltà tacciono, l'intelligenza si oscura, la volontà scompare, e rimane l'uomo con la sola immaginazione di fronte alla violenza. Ecco il fenomeno psicologico: ed ora vedremo qual'è il carattere esterno di quel fenomeno. L'uomo, che ha coraggio, mantiene in mezzo alle impressioni quello che si dice il suo sangue freddo; e l'uomo che non ha coraggio soggiace ad esse, perde quasi la sua personalità, e smarrisce la calma. Per un esempio dell'uomo coraggioso, voi ricordate il motto di Napoleone, quando Canova gli dimandava: — Come volete essere ritratto? — Ed egli rispose: — Ritraetemi calmo sopra un cavallo sfrenato. — Vedete per contrario don Abbondio sulla mula, ch'era un agnello, al dire dell'aiutante di camera del Borromeo, quand'egli tornava dal castello dell'Innominato, e la strada era delle volte sur un rialto, o sur un ciglione, donde don Abbondio vedeva sotto di se, quasi a perpendicolo, un salto, o, come

pensava lui, un precipizio. E notate che *il come pensava lui* vi dice già che la paura gl' ingigantiva la realtà e gli faceva considerare precipizio quello che era un salto. La mula dunque, secondo l' uso de' pari suoi, pareva che facesse a dispetto a tener sempre dalla parte di fuori e a metter proprio le zampe sull'orlo, e don Abbondio tirava stizzosamente la briglia dell'altra parte, e diceva alla bestia: Anche tu hai quel maledetto gusto d'andare a cercare i pericoli, quando c'è tanto sentiero. — Ma tirava la briglia inutilmente, continua l' autore, sicchè al solito, rodendosi di stizza e di paura, si lasciava condurre a piacere altrui.

Eccovi dipinta plasticamente l' una e l'altra forma; la forma del coraggio ch'è la calma, e la forma della paura ch'è l'agitazione.

Prendete ora il Manzoni e leggete il dialogo fra i bravi e don Abbondio. Alla dimanda del bravo, ed al vedere quel piglio minaccioso ed iracondo, egli balbetta: « Cioè... » Che cosa ha operato in lui? È quel modo di vestire, è il tono minaccioso, è l' aria di superiorità; e tutto ciò, che non imporrebbe per niente ad un uomo coraggioso, opera su di lui e gli toglie la calma. Egli risponde infatti con voce tremula, ed in tutto il dialogo fa de'discorsi incompleti, perchè gli manca la forza di dar fine alle proposizioni. Ora avviene naturalmente che, quando un uomo pauroso comincia a discutere, e sente che il più forte discute, ripiglia un poco di coraggio; e, di fatti, don Abbondio, in qualche punto, accenna a ripigliarsi un poco; ma l'altro compagno che non aveva ancora parlato, ricorrendo al ragionamento del più forte, rompe il dialogo, dicendo:

« Ma il matrimonio non si farà, o . . . . », e qui una buona bestemmia, « o chi lo farà non se ne pentirà, perchè non ne avrà tempo, e . . . . . », un' altra bestemmia.

Per un uomo, che vive in una certa atmosfera civile, avvezzo a sentirsi rispettato, non c'è modo più forte di umiliarlo che usargli questo linguaggio.

Per vedere l' impressione che quel discorso ha potuto produrre sull' animo di don Abbondio, riempite quelle lacune; dove dice « e qui una buona bestemmia », metteteci una bestemmia qualunque, per esempio *Santo Diavolo!*, la bestemmia de' calabresi; ebbene, don Abbondio rimane muto di spavento, non parla, l' impressione è stata violenta tanto, che l' altro bravo sente il bisogno di doverlo rassicurare e dice al compagno: — « Zitto, zitto, il signor curato è un uomo che sa il viver del mondo; e noi siam galantuomini,

che non vogliam fargli del male, purchè abbia giudizio. Signor curato, l'illustrissimo signor don Rodrigo nostro padrone la riverisce caramente ». Vedete come tutto questo è condotto dai due manigoldi.

Il nome di don Rodrigo è come lampo nel forte d'un temporale notturno, che illumina momentaneamente gli oggetti e accresce il terrore: don Abbondio riacquista la parola per dire: « Se mi sapessero suggerire..... »

E fin qui notate come da una parte stanno le impressioni violente, e dall'altra don Abbondio col suo *cioè*.

Nella frase « se mi sapessero suggerire » c'è un'idea sottintesa; ma la quistione è ora di vedere come sotto quella pressione esca l'ultima forma di comico.

« Oh! suggerire a lei che sa di latino! », dice il bravo.

Qui si ha un altro atteggiamento, ch'è quello della *beffa*. E se la beffa è qualche cosa di sommamente crudele per l'uomo coraggioso, per un uomo che ha paura è invece un incoraggiamento; perchè, quando l'uomo forte sorride, il debole crede di avere più sicurezza nel parlare.

E guardate come il bravo nel ridere a quel modo corregge la frase, perchè sente che don Abbondio potrebbe articolare qualche cosa, ed in mezzo al riso lampeggia la minaccia, e la ferocia. L'autore dipinge con due parole questa situazione, dicendo: « interruppe ancora il bravo, con un riso tra lo sguaiato e il feroce ». E poi continua: « A lei toccа. E, sopra tutto, non si lasci uscir parola su questo avviso che le abbiam dato per suo bene; altrimenti....ehm..... sarebbe lo stesso che fare quel tale matrimonio ».

Voi vi ricordate quell'*ehm!*.... che impressione ha fatta a don Abbondio; egli se lo sente ronzare sempre negli orecchi, e non se lo dimentica mai. Quell'*ehm* è il riassunto di tutto il dialogo, e non c'è cosa che faccia più impressione di ciò che pare che dica nulla e dice tutto: quell'*ehm*, in fatti, è il richiamare tutte le minacce fatte, è il ritornar al già detto riconfermando tutte le impressioni, è lo sguardo d'intelligenza che dice: tu mi capisci, o noi c'intendiamo. Questa parola d'intelligenza fa vedere che il bravo è già padrone della volontà di don Abbondio: è la parola che si rivolge ad una vittima. Quindi comprendete che il bravo non ha più bisogno di minacciare, e però dice: « Via, che vuol che si dica in suo nome all'illustrissimo signor don Rodrigo? »

« Il mio rispetto..... », risponde don Abbondio. E qui per istinto egli cerca di contentare i bravi, ma cerca una frase

che non lo comprometta diversamente; onde il bravo ripiglia: « Si spieghi meglio! »

« Disposto..... disposto sempre all' ubbidienza ». E così, in questa meraviglia di dialogo, vedete don Abbondio domato dalle impressioni esterne, che finisce per mettersi interamente in mano ai bravi.

Qui il dialogo termina; i bravi se ne vanno e don Abbondio prende la strada che portava a casa sua, mettendo innanzi a stento una gamba dopo l' altra che parevano aggranchiate.

Mentre don Abbondio se ne torna con le gambe aggranchiate a casa sua, l' autore usa dell' intermezzo per aprire una digressione; e, facendo una scorsa storica in quei tempi, vi spiega don Abbondio.

Nelle tre pagine che egli impiega per fare quella digressione, dà il colorito storico al suo personaggio, per mostrarvi che il suo è un prodotto reale e non dell' immaginazione. Veramente dimanderei: che cosa importa se il suo è un prodotto storico o della fantasia? Pure l'autore vuol mettere quel complemento storico, e dà al suo personaggio il paese, i pregiudizii, la sua classe, tutto ciò insomma che nella scuola moderna si chiama il *realismo*. In quella digressione vi è la motivazione storica di don Abbondio; ma tutto ciò poteva esserci e non esserci; chè don Abbondio è stato già dall'autore meravigliosamente ritratto fin da che ci ha presentato il dialogo coi bravi.

Diciamo per altro che quella disgressione è bella, ma il dramma richiama la nostra attenzione, e però torniamo a don Abbondio. — Questi se ne torna dunque soletto; la scena d' intimidazione è cessata, e con essa il fenomeno psicologico.

Io vi ho detto che la differenza tra l'uomo coraggioso e l'uomo timido è che il primo ha la reazione contro le impressioni violente esterne, ed il secondo non l' ha. Ma ora vi dico che la reazione c' è, ma avviene ch' essa si sviluppa dopo il fatto: il coraggioso reagisce sotto le impressioni, ed il timido dopo che gli è tornato il sentimento della sua personalità; e la reazione, che si opera in lui, si chiama *stizza*. La differenza fra la collera e la stizza è la seguente: la collera è facoltà del forte, e si rivolge contro le impressioni presenti per spezzarle; essa mette capo nella *volontà*, e dà per risultato la *vendetta*: la *stizza* è la qualità de' vili, de' fanciulli e de' paurosi: essa è la collera per la collera, ma senza scopo e solamente come sfogo. Coloro,

che hanno subito la pressione violenta della paura, hanno bisogno di sfogare: voi trovate però la stizza in don Abbondio, il quale ha subito una pressione di quella fatta, ed ora sente il bisogno di cacciare tutto il fiele che ha in corpo: la stizza e come la valvola di sicurezza dell'uomo pauroso, senza di che scoppierebbe.

E vedete con quale gradazione si va mostrando la reazione nel povero curato.

Quando i bravi se ne sono andati e don Abbondio si avvia per la sua strada, egli, se fosse stato un uomo di polso, avrebbe cercato un partito; ma in lui l'intelligenza e la riflessione sono oscurate, e ci è solo l'immaginazione, piena tuttavia delle impressioni avute; e notate come bellamente il Manzoni vi esprime questo momento quando dice: « Lo spavento di que' visacci e di quelle parolacce, la minaccia d'un signore noto per non minacciare invano, un sistema di quieto vivere, ch'era costato tanti anni di studio e di pazienza, sconcertato in un punto, e un passo dal quale non si poteva veder come uscirne: tutti questi pensieri ronzavano tumultuariamente nel capo basso di don Abbondio ».

Ma, dopo che la sua immaginazione si è calmata, incomincia la stizza, e questa si rivolge, credete voi contro di se stesso, accusandosi di vigliaccheria, come avrebbe fatto l'uomo di qualche coraggio? Niente affatto; essa si rivolge contro Renzo e Lucia, e non contro sè, nè contro don Rodrigo ed i suoi bravi; ed esce a dire: « Ragazzacci, che, per non saper che fare, s'innamorano, voglion maritarsi, e non pensano ad altro: non si fanno carico de'travagli in che mettono un povero galantuomo ». Tutto ciò fa un effetto comico irresistibile; e poi continua: « Oh povero me! vedete se quelle due figuracce dovevan proprio piantarsi sulla mia strada, e prenderla con me! Che c'entro io? Son io che voglio maritarmi? »

Notate come quest'ultimo contrasto è grottesco.

Così segue stizzosamente, sino a che giunge alla sua casa. Ma tutto questo non è ancora uno *sfogo*; è soltanto gioco d'immaginazione, che rimane monco, perchè egli, don Abbondio, non ha potuto ancora parlare.

Giunto alla porta di casa, fra il tumulto di questi pensieri, mise in fretta nella toppa la chiave; aprì, entrò, richiuse diligentemente, come se fosse inseguito dalle figure de' bravi; ed il primo sentimento che nasce in lui, ora che è in casa sua, è l'ansia di trovarsi in compagnia di una persona fidata, è il sentimento dello sfogo: ond'è che non

ha messo ancora il piede sulle scale, che comincia a gridare: Perpetua!..... Perpetua! — Osservate con quanta verità entra in iscena Perpetua: don Abbondio sapeva benissimo che Perpetua stava nel salotto ad apparecchiar la tavola per la cena; allorchè la chiamava, non era dunque per vedere se c'era, ma era pel bisogno di aprire la bocca, pel bisogno di confidarsi. — I francesi hanno una frase che dice: *il se frotte taujours à quelqu'un*, ossia che l'uomo pauroso ha bisogno del suo *due*, di qualcuno, cioè, che l'incoraggi; ed il *due* di don Abbondio era Perpetua, figura che avrete incontrato di certo. Nelle case di preti vedete sotto forma di governanti queste *viragini*, forti di corpo, goffe, di buon cuore, che, avendo della confidenza col padrone, s'immedesimano con lui, e dicono: *noi, la casa nostra.* E quando voi pensate al legame d'affezione che si stabilisce tra queste persone e il loro padrone, allora comprendete tutta l'importanza del grido di don Abbondio: Perpetua!..... Egli entra finalmente, col viso stravolto ed adombrato. Voi vi rammentate don Abbondio contento, che tornava dalla sua passeggiata, dicendosi l'uffizio, girando oziosamente gli occhi, e respingendo col piede i ciottoli della strada; ma ora è tutto cambiato: egli entra col passo ravviluppato e con quel viso, che non ci sarebbero nemmeno bisognati gli occhi esperti di Perpetua, per iscoprire a prima vista che gli era accaduto qualche cosa di straordinario davvero. E notate quando l'autore dice *passo legato*: perchè avviene veramente che, in una forte emozione, le gambe tremanti cercano di ravvicinarsi ed il passo si ravviluppa.

Io parecchie volte ho pensato che un pittore intelligente ci potrebbe fare una magnifica galleria di tanti quadri rappresentanti tanti don Abbondii, secondo le diverse situazioni, nelle quali lo ha messo il Manzoni. Il primo quadro rappresenterebbe il don Abbondio che recita l'uffizio, il secondo quando sta per entrare in casa sua dopo quella brutta paura, e così via discorrendo. Se ne potrebbero fare circa quindici o venti, corrispondenti alle diverse espressioni psicologiche.

Egli entra dunque, ed appena entrato, si lascia andar tutto ansante sul suo seggiolone, quasi avesse durato grande fatica.

Perpetua viene come contrapposto poetico di don Abbondio; contrapposto brutale e plebeo, come donna senza educazione. Essa non si è trovata mai negli attriti della vita come don Abbondio; è donna, come si direbbe ora, sana, non modificata dal mondo, e però grossolana e di prima im-

pressione, che dice tutto senza rispetto di alcuno: vivace contrasto con don Abbondio, il quale è tutto prudenza, tutto riguardi, tutto cautele.

Vedete ora come l'autore maneggia questo contrapposto. Per quanto grande è il bisogno di don Abbondio di confidarsi da una parte, dall'altra ci è quel terribile *ehm!...* Un uomo di proposito sceglie quello che deve fare, e lo fa; ma un uomo pauroso rimane indeciso, e passivo, sicchè finisce sempre per fare la volontà altrui.

Questa passività di don Abbondio si traduce in una sola parola.

« Misericordia! », grida Perpetua: « cos' ha, signor padrone? » — « Niente, niente », risponde don Abbondio.

Questa parola *niente* è caratteristica degli uomini, che hanno voglia di dir molto, ma che per prudenza non vogliono parlare; dicono: niente! ma chi lo dice sta già per palesare tutto: in lui ci è la natura che lo spinge a parlare e la prudenza che gli ordina il silenzio. Ma, dopo un' insistenza di Perpetua, egli dice: « Quando dico niente, o è niente, o è cosa che non posso dire ».

Perpetua, che sente « o è cosa che non posso dire », si mette ritta dinnanzi a lui con le mani arrovesciate su' fianchi, e le gomita appuntate e dice: « Vuol dunque ch'io sia costretta di domandar qua e là cos' è accaduto al mio padrone? »

Niente di più sicuro per far saltar don Abbondio dal seggiolone, come il dirgli che la nuova sarebbe stata portata in giro: egli grida: « Per amor del cielo! non fate pettegolezzi, non fate schiamazzi: ne va . . . . . ne va la vita! »

Giunta a questo punto, la scena diventa volgare; e però l'autore non la compie, ma ne accenna solo la fine, dicendo: « Il fatto sta che don Abbondio aveva forse tanta voglia di scaricarsi del suo doloroso segreto, quanta ne avesse Perpetua di conoscerlo: onde, dopo aver respinti sempre più debolmente i nuovi e più incalzanti assalti di lei, dopo d'averle fatto più d' una volta giurare che non fiaterebbe, finalmente, con molte sospensioni, con molti ohimè, le raccontò il miserabile caso ».

Non so se vi ha fatta impressione questa forma epica, quando l'autore dice « con molti ohimè, le raccontò il miserabile caso », come se avesse narrato l'eccidio di Troia. E veramente per don Abbondio era stata quella la sua Iliade, e quando racconta il fatto a Perpetua lo dice poeticamente, come sta nella sua immaginazione esaltata.

A questo punto scoppia il contrasto tra i due caratteri, il carattere violento di Perpetua ed il pauroso di don Abbondio.

« Oh che birbone! » esclama Perpetua: « oh che soverchiatore! oh che uomo senza timor di Dio! ».

E don Abbondio: « Volete tacere? o volete rovinarmi del tutto? ».

Finalmente, la scena si colorisce e si viene all'ultima spiegazione. Perpetua dice il suo parere con modo grossolano. « E io ho sempre veduto che a chi sa mostrare i denti, e farsi stimare, gli si porta rispetto; e appunto, perchè lei non vuol mai dir la sua ragione, siam ridotti a segno che tutti vengono, con licenza, a . . . . . ». Potete immaginare che porcheria ci voleva attaccare; e don Abbondio:

« Volete tacere? »

E Perpetua continua:

« Io taccio subito; ma è però certo che, quando il mondo s'accorge che uno, sempre, in ogni incontro, è pronto a calar le.... ».

« Volete tacere? », ripeteva don Abbondio.

E qui vedete comparire in forma indecente in bocca a Perpetua il suo carattere violento.

Don Abbondio seguita a far delle lamentazioni (egli è già diventato chiacchierone), non vuol saperne di cena, nè del vino che gli acconciava lo stomaco; prende il lume, e brontolando si avvia per salire in camera. Quando giunge in capo alle scale, ora che già s'è sfogato, sorge in lui novellamente la prudenza, ed in sè stesso par che dica: — oh! che ho fatto a parlare! — Ond'è che si volta indietro verso Perpetua, e mettendosi il dito sulla bocca, dice, con tono lento e solenne: « Per amor del cielo! »

Così finisce il capitolo.

Che cosa ho fatto io in questa lezione? Ho fatto quello che in Inghilterra si dice una lettura; ho letto un capitolo del Manzoni e l'ho gustato con voi, per farvi sentire tutta la delicatezza delle situazioni de' personaggi del Manzoni. — E capirete che, a voler fare letture di questa fatta, io non la finirei; ond'è che, dopo avervi dato questo saggio, io in séguito non userò più questo metodo, eccellente ad educare il gusto nel giudicare di un autore, e vi parlerò delle altre situazioni più sommariamente, e voi sarete in grado di comprendermi a fior di labbra (1).

Abbiamo lasciato don Abbondio con una frase in bocca,

---

(1) A questo punto finiva una delle lezioni. Tale avvertenza serva a spiegare la ripresa e la ripetizione che segue.

pronunciata in capo alla scala, dopo il dialogo con Perpetua. « Per amor del cielo! . . . . . »

A chi ha letto attentamente quel dialogo non è dovuto sfuggire un salto che v'è qui, tra queste e le altre parole pronunciate antecedentemente da don Abbondio. « Ci vuol altro, ci vuol altro», e poi, a un tratto: «Per amor del cielo!»— C'è un salto evidentemente; ma che cosa è successo di nuovo in quel frattempo? Non altro che don Abbondio ha voltato le spalle a Perpetua, e si è avviato per salire alla sua stanza da letto; (le case in quel tempo, come ora ne' villaggi, erano divise in piani, ed avevano il salotto da pranzo a pianterreno, e la stanza da letto sopra). Quando don Abbondio è giunto in capo alle scale, e dice: « Per amor del cielo!... », c'è stata in lui, in quel frattempo, una storia intima che bisogna rivelare per ispiegare quel salto.

Ecco quell'analisi che io vi fo ed alla quale io richiamo la vostra attenzione, perchè, leggendo un autore, siate in grado di conoscere e riempiere di simili lacune.

Ci è dunque di nuovo in don Abbondio un interno sentimento, non espresso al di fuori, ma che ha prodotto quella frase. E qui notate che la differenza tra l'artista ed il critico è questa: l'artista non rivela il mondo interno se non nell'atto della vita, in quanto cioè esso ha una espressione, epperò la sostanza dell'artista è la forma: il critico per contrario prende per punto di partenza quella forma, quella frase, nella quale si è espresso il mondo interno, e rifa il cammino, investigando tutti i moti psicologici che han prodotto quella espressione. E precisamente il lavoro dell'arte è come quello della natura: la natura vi mostra infatti la produzione, ma non le forze produttive: la produzione, che si può dire la forma di tutte quelle forze latenti che stanno al di dentro; e similmente l'artista afferma tutto ciò che è rappresentazione di movimenti intimi. Ma, come il filosofo, pigliando per base il visibile, si gitta nell'invisibile, e spiega così tutto ciò che non è forma, ma che è rappresentato dalla forma, così il critico rimpetto al lavoro di un artista, prende la forma in cui quello ha affermata un'immagine e cerca di riaffermare tutte quelle forze latenti, tutti i movimenti psicologici, contenuti in essa. In due parole: l'artista coglie il mondo interno in un di fuori, il critico nel di fuori il mondo interno: l'uno, il critico, lavora dalla forma a risalire al mondo interno, l'altro dal mondo interno risale alla forma.

Applichiamo ora tutto questo alla frase: « Per amor del cielo! ».

Ci siam dimandati: — che cosa è accaduto di nuovo in don Abbondio?

È accaduto che don Abbondio, salendo le scale, è fuori delle pressioni di Perpetua, che gli ha cavato il segreto di bocca; l'immaginazione esaltata si è attutita, il bisogno di confidarsi è cessato, ed è sorta in lui novellamente la prudenza, ed egli dice in sè stesso: — che ho fatto! che bestia sono stato di confidare tutto a Perpetua, a quella cicalona, in un affare che, a divulgarlo, ci va la vita! — Don Abbondio si pente d'aver parlato. E notate che è naturale nelle persone timide il pentirsi d'aver fatto una cosa. L'uomo, che non subisce la pressura delle impressioni esterne, e che fa di tutto per spezzarle, ed ha la coscienza di quello che fa, alla fin dei conti, quando rimane solo, anche che non abbia vinto, dice: — ho fatto quello che ho potuto —; e non ha di che pentirsi. L'uomo, per contrario, che subisce le impressioni esterne, ed è regolato da esse, opera senza coscienza e quasi fuori di sè; ond'è che, dopo, nasce in lui il pentimento di quel che ha fatto senza il concorso della sua volontà, e dice: — Che ho fatto! — E voi sentite la veracità di questa posizione.

Ecco, dunque, ciò che è avvenuto di nuovo in don Abbondio, e che lo ha fatto voltare indietro e dire quella frase: « Per amor del cielo!... »: egli si è pentito d'aver parlato.

E c'è un'altra osservazione: quelle parole furono dette « *con tono lento e solenne* », due aggettivi che sono il complemento di quella frase: voi sapete che l'uomo usa il tono lento e solenne quando vuol fare a chi lo ascolta una grave impressione.

Don Abbondio, dopo tutto questo, va a letto, ed è soltanto ora che incomincia a fare delle consultazioni; incomincia a fare quello che un uomo di polso avrebbe fatto prima: prendere cioè un partito. Qualche cosa doveva fare il domani, perchè era il giorno stabilito per il matrimonio; ond'è che tutti que' moti intimi, che prima si son presentati in lui come istinti, che non han potuto prendere forma, perchè confusi nella paura, sotto la violenza esterna, si presentano ora a don Abbondio con la forma chiara del pensiero.

« Non far caso della intimazione ribalda, nè delle minacce, e fare il matrimonio », fu un partito che non volle neppur mettere in deliberazione. « Confidare a Renzo l'occorrente, e cercar con lui qualche mezzo..... Dio liberi! » (ed è questa

l' impressione che spezza il ragionamento): perchè « non si lasci scappar parola..... altrimenti..... *ehm*! » aveva detto un di que' bravi; e, al sentirsi rimbombar quell'*ehm*! nella mente, don Abbondio, non che pensare a trasgredire una tal legge, si pentiva anche dell'aver ciarlato con Perpetua.

Qui vedete, come ho detto, i moti istintivi giungere ad una forma conscia. Ma bisognava prendere una risoluzione; or io dimando: poteva don Abbondio prenderla questa risoluzione?

Gli uomini timidi non ne sono capaci, perchè l'istinto li porta a trovare i mezzi termini: il bisogno di don Abbondio era di sfuggire alla pressura del momento, e rimettere il resto al caso, bisogno che, come lui, sentono tutti gli uomini deboli. — I proverbii vi rappresentano per lo più il carattere del popolo: guardate quel popolo virtuoso, ch'è il popolo inglese, la cui essenza è nell'attività e nel lavoro, e quel popolo vi dice: *il tempo è moneta*; mentre v'ha un altro popolo, che ama la voluttà del dolce far niente, e che dice: *il tempo è galantuomo.*

Ora chi ha volontà forte attende al suo destino da sè stesso, e chi ha *mezza volontà* delega in sua vece il tempo e dice: il tempo è galantuomo; il che vuol dire confidare nella fortuna. Questo è il sentimento de' mezzi caratteri, delle mezze volontà.

Don Abbondio, dopo di avere agitato varii partiti e di averli tutti rifiutati, si fermò appunto ad una mezza risoluzione; l'importante, egli pensò, è di guadagnar tempo, menando Renzo per le lunghe; si rammentò a proposito che mancavan pochi giorni al tempo proibito per le nozze: — e se posso — pensava — tenere a bada, per questi pochi giorni, quel ragazzone, ho poi due mesi di respiro; e, fra due mesi, può nascer di gran cose. —

Il Manzoni non esprime, ma accenna appena, e per sommi capi, tutto questo lavoro interno di don Abbondio. Ma noi dobbiamo cercare di vedere in esso il motivo comico, e qui richiamo la vostra attenzione. Dopo di aver pensato, don Abbondio parla solo; finge che Renzo gli sia dirimpetto e dice: « Egli pensa alla morosa, ma io penso alla pelle: il più interessato son io, lasciando stare che sono il più accorto. Figliuol caro, se tu ti senti il bruciore addosso, non so che dire: ma io non voglio andarne di mezzo ». Questa è la frase o l'espressione artistica; ma analizziamo un poco che cosa è questa frase, che cosa c'è in quella espressione. Quell'espressione è l'apologia che fa don Abbondio di sè

stesso: egli ha presa quella mezza risoluzione, ed or cerca di difenderla, e la scusa a sè stesso, mentre non è venuto nessuno ad accusarlo; ma lo fa, sapete perchè? per persuadere a sè stesso che, quel che ha fatto, lo ha fatto bene. Ma che bisogno c'è di questa scusa, che bisogno c'è di questa persuazione? Miei cari, c'è nell'intimo della nostra coscienza un principio di giustizia; e don Abbondio, in fondo, non è corrotto: egli sente che l'indomani avrebbe fatto un torto a Renzo. Un torto: perchè, se gli uomini forti fanno torto con la violenza, i deboli lo fanno col raggiro e coi pretesti. Don Abbondio poteva ben pensare che Renzo era un ignorante, e che non sapeva di latino, e che era facile imbrogliarlo; ma non poteva impedire che una voce dal di dentro gli dicesse: — e tutto ciò sta bene? — Ora avviene che, quando nel fondo di una coscienza c'è quel principio di rettitudine, il quale deve lottare con la paura, avviene, dicevo, che non si dà forma precisa a quella voce della coscienza, che anzi si cerca di soffocarla, e si lascia parlare, e si ascolta soltanto l'altra voce, più lusinghiera, che emerge dal bisogno attuale. Ma la vendetta della coscienza non si lascia aspettare, perchè sempre quella seconda voce contiene la prima; e di fatti don Abbondio ha bisogno di giustificarsi, il che è appunto la risposta a quella voce, di cui egli non ha chiara coscienza. Epperò la frase ultima di don Abbondio è di forma mista: è mezzo espediente e mezzo giustificazione.

Ma perchè quella frase fa ridere?

Perchè in quella frase don Abbondio dice ciò che con latino maccaronico si suol dire: *Prima caritas principiat ab ego*; e questa persuasione, che gli è dettata dalla paura, fa ridere coloro che sono fuori ed al di sopra della sua temperatura. Quindi il riso benigno che è eccitato da quelle parole: « Egli pensa alla morosa, ma io penso alla pelle. Figliuol caro, se tu ti senti il bruciore addosso, non so che dire; ma io non voglio andarne di mezzo ».

Don Abbondio finalmente chiude gli occhi al sonno; ma l'autore non lo lascia ancora senza dargli l'ultima pennellata. « Fermato così un poco l'animo a una deliberazione, potè finalmente chiuder occhio: ma che sonno! che sogni! » Tutti gli avvenimenti gli si ripresentano ingranditi dalla paura. Ora, miei cari, che cosa ha di particolare il sogno? Nella veglia ci sono certi movimenti intimi, che noi non osiamo di rivelare a noi stessi per un certo pudore naturale; noi abbiamo vergogna di dare loro forma di pensiero. Ora avviene che una

volta che l'immaginazione rimane libera, nel sogno vengono innanzi que' tali moti, che nella veglia non riveliamo a noi stessi. Certamente, don Abbondio non era stato inseguito dai bravi, nè da alcuno; nessuno gli aveva detto: ti tiro una schioppettata; ma perchè egli, dopo il dialogo coi bravi, tornato a casa sua, apre la porta di casa frettolosamente e chiude presto e diligentemente, come se fosse inseguito? perchè dice a Perpetua, quando questa gli consigliava di confidare tutto all'arcivescovo: «Quando mi fosse toccata una schioppettata nella schiena, Dio liberi! l'arcivescovo me la leverebbe?» Sono tutti questi de' sentimenti interni che scappano qua e là nel discorso, e che vi fanno intendere che nell'animo di don Abbondio ve ne sono molti altri, che nel parlare sono taciuti o appena accennati. Ora nel sogno di don Abbondio c'è tutta l'esagerazione della paura; tutti que' moti intimi sono rivelati in modo sconnesso ed accavallato, come avviene sempre quando una fantasia è esaltata: e l'autore vi dice tutto questo mirabilmente ed in poche parole: «che sonno! che sogni! Bravi, don Rodrigo, Renzo, viottole, rupi, fughe, inseguimenti, grida, schioppettate».

Qui finisce lo sviluppo del comico di don Abbondio.

Mi direte: don Abbondio riesce ad ingannare Renzo? Cesso dal farvi quest'analisi minuta che ho fatto finora, perchè si trattava del primo ritratto di don Abbondio; vi dirò soltanto il motivo comico. Don Abbondio riesce a fare quello che gli ha dettato la sua intelligenza; ma per riuscire poi ad ingannare un altro, la prima qualità è di avere sangue freddo, faccia tosta, e sopratutto rendersi padrone dell'uomo col quale si parla, e che si cerca d'ingannare. Per far tutto questo e per riuscirvi, don Abbondio avrebbe dovuto snaturare sè stesso: egli, noi lo sappiamo, non è dei *forti*, ma è de' *mezzi caratteri*, egli è debole, ed è però capace di ricevere ma non di fare impressione; che anzi non ha forza di padroneggiare sè stesso, perchè, parlando, avviene che c'è contradizione tra le parole che dice e tutto l'accompagnamento di esse. Egli capisce che non può cacciar da sè l'impressione, ed il mistero si scorge dalla faccia, da' suoi occhi grigi, che, mentre parla, vanno scappando qua e là, come se avesser paura d'incontrarsi con le parole che gli escono di bocca; da tutto il suo parlare insomma erompe il sentimento del segreto che, invece di calmare Renzo, lo rende vieppiù sospettoso. Vi ricordate quando Renzo in gran gala, in abito da sposo, compare davanti al curato e dice:

« Signor curato, a che ora le comoda che ci troviamo in chiesa? » Ed egli, che risponde: « Di che giorno volete parlare? ». Questo far lo gnorri, come dicono i Fiorentini, par proprio fatto per mettere in sospetto Renzo; don Abbondio scopre così le sue batterie fin dal principio. E ci è un momento in cui egli quasi svela il suo segreto, quando Renzo par che si rabbonisca, e don Abbondio, pigliando un po' d'animo, dice:

« Eh!..... quando penso che stavate così bene; cosa vi mancava? V' è saltato il grillo di maritarvi..... ».

Ecco perchè don Abbondio non riesce, per difetto di sangue freddo.

Renzo, infatti, che ha osservato la contradizione nelle parole del curato, esce, cava da Perpetua de' mozziconi di frasi, per le quali si riconferma che c' è un mistero, torna e strappa dalla bocca di don Abbondio, come un cavadenti che gli strappasse un dente, il nome di don Rodrigo; Renzo se ne va dopo, e don Abbondio rimane gridando: « Perpetua, Perpetua!..... »

Qui finisce quel che riguarda don Abbondio. Vi accenno ora rapidamente i passaggi dei capitoli seguenti, per riafferrare questo personaggio al capitolo VIII.

Renzo, dopo il consiglio di Agnese, andò da quel tale dottore Azzeccagarbugli colle galline, e tornò, come sapete, senza esser riuscito a nulla. Il Padre Cristoforo andò a parlare a don Rodrigo, e non riuscì a niente nemmeno lui; ond' è che Agnese pensa, ed insieme a Renzo risolvono di fare quel tale matrimonio di sorpresa. Tutto ciò, portato largamente, è materia di parecchi capitoli fino all' VIII, nel quale ritroviamo don Abbondio, che leggeva una orazione per San Carlo Borromeo e diceva: « Carneade! Chi era costui? ». Don Abbondio, dunque, rientra in iscena per la cospirazione di Renzo ed Agnese.

Questo capitolo VIII è comico per eccellenza; ma il motivo comico è differente da quello sviluppato finora.

La prima commedia (permettetemi che la chiami così), la prima commedia di don Abbondio è *commedia di carattere*, perchè tutto quello che avviene deve avvenire come conseguenza, poste quelle tali inclinazioni, posti quei tali caratteri individuali. Il capitolo VIII, per contrario, è *commedia d' intrigo*, perchè in esso entra il *caso* o l' *accidente*, per il quale il corso ordinario delle cose è interrotto e mutato.

Non intendete però l' intrigo di quei drammi, dove l' accidente, od il *Deus ex machina*, sta come fatto straordinario.

capace di svegliar la maraviglia degli spettatori, e tener desta così la loro attenzione: drammi da balie e da ragazzi.

Come contrapposto a simili drammi, si ha la commedia di carattere, ch'è il mondo spiegato non come effetto dell'accidente, ma come conseguenza immediata dello sviluppo delle passioni umane. Il Molière va nella schiera degli autori di questo indirizzo. Il proprio di questa commedia si è che gli eventi si spiegano non con l'intervento del caso, ma, come vi diceva, quale effetto delle passioni umane.

Le opere de' moderni scrittori tendono a conciliare l'una e l'altra forma; perchè è vero che ne' fatti umani c'è spesso l'accidente, che dà un indirizzo differente ai calcoli dell'intelletto e da esso il corso ordinario delle cose è cambiato.

Così anche il Manzoni ha cercato d'intrecciare due forme; ma è curioso che il suo romanzo, preso nel suo insieme, fino ad un certo punto è di carattere, e, da quel punto in poi, d'intreccio. E, di fatti, fino a che l'Innominato non si converte, il romanzo si può dire di carattere: fin dopo il rapimento di Lucia, quando essa è venuta sotto la protezione del Borromeo, ed è stata restituita alla madre, fin la l'azione viene dalla iniziativa umana. Ma, quando poi l'Innominato si converte, e Lucia è posta in salvo, l'iniziativa umana finisce: sorge quasi un nuovo romanzo, nel quale il movimento storico nasce da certi *accidenti storici*, come la peste, la carestia, l'insurrezione di Milano; ed i personaggi del Manzoni sono travolti in essi, e la storia, ch'era incominciata col *carattere*, finisce con l'*intrigo*.

Vi sono dunque nel romanzo del Manzoni le due forme o i due generi della commedia; ma si può dire che in generale l'autore li ha fatti successivi, mentre essi andavano intrecciati: difetto del Manzoni, che esamineremo a suo tempo.

Per tornare al capitolo VIII, qui, v'ha tre azioni nascenti da tre gruppi di persone: azioni che riescono contrarie all'intento de' personaggi per un *accidente*. Da una, parte abbiamo don Rodrigo scoperto dal Padre Cristoforo in quel colloquio avuto nel suo palazzotto, e che, messo in puntiglio maggiormente per la resistenza del frate, ricorre alla violenza, e pensa di far rapire Lucia da' suoi bravi. Dall'altra, abbiamo il Padre Cristoforo, che nel palazzotto istesso di don Rodrigo s'è incontrato con quel vecchio servitore, suo conoscente, e viste le buone intenzioni di lui, lo ha pregato di aver l'occhio a ciò che si faceva, e tenerlo avvisato; ed il servitore, saputo del ratto che si preparava, spicca un fanciulletto per

avvisare il Padre. E, finalmente, abbiamo Agnese, Renzo e Lucia, che pensano di fare quella tale sorpresa a don Abbondio. Sono tre imprese queste, calcolate con tutti gli estremi della prudenza umana. Il ratto di Lucia è combinato da don Rodrigo col Griso. Il Griso, travestito da pellegrino, esplora la posizione della casa, ed altri bravi sotto la sua direzione vanno razzolando tutto il giorno pel paese, ed a quel fine. Si prevede tutto. Il Padre Cristoforo, avvertito dal vecchio servo, manda in fretta per avvertire Lucia ed Agnese. Lucia, Renzo ed Agnese hanno, anch' essi, preveduto tutto secondo che la prudenza potea dettare; e quell'idea immaginata da Renzo era tale, da far onore ad un giureconsulto. Tutto pareva andare a seconda; ma ecco che interviene il *caso*. I bravi vanno a rapir Lucia, quando questa con Renzo ed Agnese va a sorprendere don Abbondio: Menico giunge, quando Lucia si era già incamminata, e trova invece il diavolo in casa; e sapete chi è il *Deus ex machina*? Il *Deus ex machina* è il sagrestano Ambrogio; il quale, al grido di don Abbondio che chiama aiuto, con le brache sotto il braccio corre al campanile, ed afferrata la corda della più grossa campana, tira giù e suona a martello, finchè non vede buon numero di gente accorsa.

Ed il comico è che quella campana si ripercuote a' due estremi del paese, ed è sentita con terrore uguale da' bravi da una parte e da Lucia, Renzo ed Agnese, dall'altra: avviene un timor panico generale, e tutti scappano; sicchè un accidente affatto naturale, posta la qualità di Ambrogio che era sagrestano, viene ad aggiungere una tinta comica all'insuccesso delle tre azioni.

Questo è l'intreccio del capitolo VIII: e, se vi dovessi dire il mio avviso, a me pare che Manzoni non è stato felice nel rappresentare la conclusione, come egli è stato felice e maestro nel rappresentare i particolari. Gli vien meno la forza sintetica per fare scaturire, dall' insieme, il comico. Essendo il *caso* un mezzo per togliere al corso della vita la sua forma abituale, avrebbe dovuto l' autore, in quella situazione straordinaria, farci vedere la contemporaneità de' movimenti de' diversi personaggi. Ebbene, ciò che noto in quel capitolo è appunto un certo che di sparpagliato, sicchè, quando si è sentita la campana a martello, l' autore ci dice prima quello che succede in casa di Lucia e poi quello che succede in casa di don Abbondio: ci dice insomma gli effetti particolari del comico, e ci ruba l'effetto generale di esso. Supponete per poco un quadro, nel quale

fosse dipinta interamente quella scena. Ci sarebbero da una parte i bravi in confusione: dall'altra, don Abbondio chiuso nella camera spaventato, Renzo che remiga con le mani in cerca del curato, Lucia atterrita, Tonio carpone che spazza con le mani il pavimento per afferrare la ricevuta, Gervasio che grida e saltella spiritato. Il pittore vi rappresenterebbe tutto questo, e da una parte la fuga degli uni, e dall'altra la scena che avveniva in casa del curato, ed in mezzo del quadro il popolo accorso.

Ebbene, e proprio questo insieme che vi sfugge nel capitolo VIII; l'effetto generale del comico è perduto.

Ma, per dirvi qualche cosa di quel che riguarda don Abbondio, torniamo al principio del capitolo VIII.

Don Abbondio, già guarito dalla febbre dello spavento, seduto sul suo seggiolone, ruminava: « Carneade! Chi era costui? ». E l'autore vi dà il grottesco di quella figura quando dice che stava sur una vecchia seggiola, ravvolto in una vecchia zimarra, con in capo una vecchia papalina, che gli faceva cornice intorno alla faccia, con due folte ciocche di capelli, che gli scappavano fuori della papalina, due folti sopraccigli, due folti baffi, un folto pizzo, tutti canuti, e sparsi su quella faccia bruna e rugosa, e che potevano assomigliarsi a cespugli coperti di neve, sporgenti da un dirupo, al chiaro di luna..... ed il chiaro di luna era il lume scarso di una piccola lucerna. Si vede che Manzoni ha *visto* quella figura prima di descriverla. Or, quando viene il momento della sorpresa, vi è una frase che va esaminata. Quando Renzo dice: « Signor curato, in presenza di questi testimoni, quest'è mia moglie », e Lucia sta per dire: « e questo..... », l'autore narra: « don Abbondio vide, si spaventò, si stupì, s'infuriò, pensò, prese una risoluzione ». Tutto questo è ben rapido ed accenna alle impressioni interne che avevano luogo in don Abbondio. Quando voi sorprendete un uomo, certamente in lui le impressioni interne non pigliano forma di pensieri, e appena si rivelano sulla sua faccia. Se don Abbondio parlasse lui e dicesse: vidi, mi stupii, mi spaventai ecc., tutto ciò sarebbe sciocco, perchè egli non ha avuto il tempo di pensare; innanzi a lui non v'è altro che l'azione. Ma è qui l'autore che parla e fa da critico, ed il Manzoni è critico a modo suo, e cerca di vedere le impressioni che si succedono nell'animo di don Abbondio. E quando l'autore fa il critico, allora al critico resta di andare più indietro e vedere da che sono prodotti que' sentimenti, quelle impressioni che l'autore ha notate.

Don Abbondio, dunque, vide e si spaventò; ma nel sentire Renzo che dice: «Signor curato, in presenza di questi testimoni quest'è mia moglie», s'infuria, e quell'infuriarsi e come dire: — per Dio! ed i bravi! e don Rodrigo!... Ma se tutto questo finisse qui, il matrimonio sarebbe fatto; ed è appunto questo pensiero che il matrimonio si faceva, e tutto ciò che la paura gli suggeriva di terribili conseguenze, che gli fa montare il sangue alla testa...., e, miei cari, c'è una osservazione molto vera: che non v'è, cioè, uomo più pericoloso dell'uomo che ha paura!

Quando un uomo pauroso è messo, come si dice, con le spalle al muro, è insolente, è feroce, diventa l'espressione di ogni sentimento plebeo. Ebbene, don Abbondio oltrepassa appunto quello che un uomo freddo avrebbe fatto; quindi non si contenta di lanciar via tavolo, libri e lucerna, ma, afferrato il tappeto, che copriva la tavola, lo butta sgarbatamente sulla testa di Lucia, e quasi la soffocava per impedirle di pronunziare intera la formola. E poi si ritira e, nel coraggio della sua paura, grida: « Perpetua! tradimento! aiuto! ». È questo un motivo comico, che mette chiaramente in vista il carattere di don Abbondio.

Ma qui finisce don Abbondio in quanto rappresenta una parte principale; la sua Iliade finisce col capitolo VIII. Renzo e Lucia vanno lontani; egli si è liberato e scomparisce dall'azione per ricomparire in séguito, quando il Borromeo si ritrova in quei dinterni a far la visita delle parrocchie: ond'è che don Abbondio, senza che se lo pensasse, si trova di nuovo mescolato negli avvenimenti.

Il nostro curato, nella nuova fase, è un accessorio oscuro e volgare, che sta sempre rannicchiato all'ultimo posto. — E qual'è da quel punto in poi l'ufficio di don Abbondio? È un elemento comico ed allegro, che accompagna le altre figure del romanzo, come Sancio Panza accompagna don Chisciotte, nel Cervantes.

È l'uomo volgare che guarda sempre il mondo con la sua lente, ed applica la sua filosofia a qualsiasi avvenimento: ed ora l'applica all'Innominato e dice: « Costui, dopo aver messo sottosopra il mondo con le scelleratezze, ora lo mette sottosopra con la conversione..... È finita; quando son nati con quella smania in corpo, bisogna che faccian sempre fracasso. Ci vuol tanto a fare il galantuomo tutta la vita, come ho fatto io? No, signore.... »; tal'altra guarda il Borromeo con la sua lente e dice: « E sua signoria illustrissima, subito, subito, a braccia aperte, caro amico, amico caro, come

se l' avesse visto far miracoli.... a casa mia si chiama precipitazione. E senza avere una minima caparra, dargli in mano un povero curato! Questo si chiama giocare un uomo a pari e caffo! ». È, insomma, il mondo esaminato dal punto di vista volgare, e tutto è fatto dall' autore per ridurre in proporzioni più convenienti a' lettori l' ambiente troppo elevato in cui vivono gli altri personaggi.

Il comico in don Abbondio finisce quando finisce la paura. Quando egli ha la notizia della morte di don Rodrigo, e quando se n' è proprio accertato, allora la paura cessa e vengono fuori le qualità amabili del suo animo: egli parla con Renzo, Lucia ed Agnese sugli stessi avvenimenti passati, e che furono cagione della sua paura, e ne parla scherzando; anzi diviene finanche spiritoso con le donne: il fondo buono di don Abbondio è venuto fuori!

Ma il romanzo del Manzoni è la rappresentazione di un ordine morale-religioso, accanto del quale sta il mondo corrotto, ch'è il comico rappresentato da don Abbondio; e sorge come negazione del primo il mondo malvagio, rappresentato dall' Innominato e da don Rodrigo. La conclusione artistica del romanzo deve esser che questi gruppi si armonizzino, e la contradizione cessi, risolvendosi nel mondo armonico della morale e dell' arte, perchè il fondo del romanzo è la perfetta armonia morale ed artistica. La soluzione de' due gruppi, comico e malvagio, avviene in un uomo, rappresentante il mondo morale e religioso, nel cardinale Federigo Borromeo; e, dalla parte dell' Innominato, si ha la vittoria dell'ottimo sul cattivo, e, dall' altra parte, si ha la vittoria della carità che agisce, della bontà efficace, che consiste nel fare il bene, contro la bontà negativa, che consiste nel non far male. — Questo è l'oggetto delle due scene capitali, l'una fra il Borromeo e l' Innominato, l'altra fra il Borromeo e don Abbondio.

II.

ARTICOLI POLITICI E LETTERARII

LEZIONI SULLA POESIA CAVALLERESCA

1855-1859

I.

Il Murattismo.

Polemica.

[L'Imbriani, nella prefazione agli *Scritti critici* del De-S., pp. 6-7, ricordava un articolo del De-S. contro le pretensioni di Luciano Murat sul regno di Napoli, pubblicato in un giornale piemontese, e lo diceva " splendido d'impeto patriottico e di giusto sentimento politico „, dolendosi di non averlo potuto ritrovare malgrado le ricerche fatte. La stessa notizia e gli stessi lamenti ripeteva il Ferrieri, *F. d. S. e la critica letteraria*, pp. 248-9. L'Imbriani alludeva alla polemica che qui ristampiamo, e che si compone di tre articoli, pubblicati dal De-S. nel giornale il *Diritto* di Torino del 1855, nei n. 236. 5 ottobre, n. 251, 23 ottobre, n. 254, 26 ottobre. Diremo brevemente l'occasione di essi.

Fin dal 1850 si erano avute polemiche e proteste quando Giuseppe Ricciardi lanciò accusa contro il governo sardo di trattare con Luciano Murat, allora ambasciatore a Torino, per procacciargli il trono di Napoli. Ma il pensiero preciso e concreto di una ristaurazione murattiana nacque durante la guerra di Crimea, e si credeva che avrebbe trovato appoggio nella Francia imperiale. A tali speranze e disegni aderirono parecchi liberali napoletani, tra i quali Aurelio Saliceti, i due Mezzacapo, Francesco Stocco, Francesco Trinchera ed altri.

Come dichiarazione del nuovo partito in formazione, fu pubblicato nell'agosto del 1855, con la data di Londra ma in realtà stampato a Parigi, un opuscolo intitolato: *La questione italiana: I Borboni ed il governo di Murat*. Era diviso in tre parti, delle quali la prima esponeva la questione italiana, la seconda ricordava lungamente tutti i benefizi del governo di Gioacchino Murat, e la terza tirava le conseguenze. L'opuscolo fu attribuito a parecchi, al Pepoli, al Saliceti e ad altri; e forse fu composto da varie mani.

All'opuscolo risposero le proteste di due gruppi di esuli napole-

tani: in data 24 settembre 1855, di un gruppo di esuli residenti in Genova, firmando a capo di essi Errico Cosenz, e in data 25 settembre, degli esuli residenti a Torino, firmando pel primo Domenico Mauro. Fra questi protestanti era anche il De-S. Il quale svolse largamente le ragioni della protesta nel primo degli articoli da noi ristampato.

Il grave articolo del De-S. diè luogo ad una confutazione, che comparve in un opuscolo intitolato: *La questione napolitana: Ferdinando Borbone e Luciano Murat* (Italia, 1855), anonimo, ma opera dell'esule napoletano Francesco Trinchera. L'opuscolo del Trinchera si proponeva di rispondere a queste tre questioni: " 1°) I liberali del Napoletano hanno forze loro proprie per sollevarsi e togliersi dal collo il più malvagio dei governi, ch'essi sopportano da molti anni?; 2°) se i liberali di Napoli, impotenti per sè stessi a rovesciare i Borboni, debbono fare assegnamento sul Piemonte, e se il Piemonte vuole e può veramente soccorrerli?; 3°) se, essendoci buon volere ed impotenza a risorgere dalla parte de'liberali di Napoli, buon volere ed impotenza a soccorrere dalla parte del Piemonte, ed offrendosi la possibilità di conseguire con altro mezzo il tanto sospirato riscatto, sia da accettarsi, o pur no, questo medesimo mezzo ".

All'opuscolo anonimo si riferisce il secondo articolo del De-S.; ed alle opinioni espresse dal Bianchi-Giovini, che allora dirigeva l'*Unione*, il terzo articolo.

Il Trinchera tornò alla carica nella prefazione alla ristampa del suo opuscolo (seconda edizione ampliata, Italia, 1855, di pp. 54), ch'è dedicata quasi per intero al De-S.

La polemica ebbe altri strascichi sui giornali di Torino, dove si possono leggere scritti di Giuseppe del Re, di Girolamo Ulloa, di Giovanni La Cecilia e di altri sull'argomento. Nello stesso *Diritto*, nn. 252 e 253, D. Mauro confutò l'opuscolo del Trinchera, e nel n. 256 rispose a sua volta al Bianchi-Giovini.

È noto che i più autorevoli dei prigionieri politici si manifestarono contrarii al murattismo: vedi Settembrini, *Ricordanze*, II, 291, 322, 329-30, *Epistolario*, p. 48; Castromediano, *Carceri e Galere politiche*, Lecce, 1895-6, vol. II, 37-8; e il volume, ora in corso di stampa, di scritti di Silvio Spaventa. Cfr. Nisco, *Ferdinando II*, Napoli, Morano, 1884, pp. 326-8, 340-3: un elenco dei murattisti si può vedere in G. Pupino Carbonelli, *Nicola Mignogna*, Napoli, Morano, 1889, pp. 171-2 *n.* Si preparava nel 1856 una spedizione sulle coste napoletane, che fu guastata dalla timidezza di Luciano Murat, e poi dal sopravvenuto disastro di Sapri. A Napoli venne come emissario un Raffaele Aiello. Nel 1858 un congresso di murattisti si radunò ad Aix-les-Bains. Nel 1859 si staccava dai murattisti lo stesso Saliceti: cfr. B Mezucelli, *Aurelio Saliceti e i suoi tempi*, Teramo,

1880. — Il comico pretendente continuò non per tanto a lanciare di tempo in tempo da Buzenval le sue epistole. Il 19 agosto 1860 scriveva: " Non voglio porre ostacolo a' voti popolari, quand'anche li credessi errati. Parente dell'Imperatore Napoleone, non turberò con l'azione mia la politica francese; ma può in tempo di rivoluzione la libera volontà del popolo spegnere le discordie e le incertezze. Giova all'Italia lo stabilirsi in Napoli un governo costituzionale, per isfuggire all'anarchia e all'invasione. Non m'intrometterò nei moti del regno se non quando il popolo manifesti legalmente volere in me un pegno d'indipendenza e prosperità; e in tal caso, forte dello assenso del cugino, porterò l'alleanza francese sola e certa sicurtà d'indipendenza. Io amo soltanto il pubblico bene e sagrifico il mio; ma l'Italia può soltanto nella confederazione riacquistare la potenza primiera ". E questo, mentre le schiere dei volontari garibaldini bagnavano del loro sangue le terre napoletane, e il Piemonte metteva in moto i suoi battaglioni! Il 27 marzo dell'anno seguente scriveva a un *caro Duca* in Napoli, accusando il Piemonte come intrigante, dicendo meritamente esosi i Borboni, e promettendo nella sua persona felicità al Regno, che l'intervento piemontese aveva privato della indipendenza (vedi De Sivo, *Storia delle due Sicilie*, III, 48, V, 58-60). Nel 1861 si scovrì una congiuretta murattista a Napoli; e, ancora per qualche anno dopo, si parlava del pericolo murattista, terzo dopo il pericolo borbonico e clericale.]

1.

L' Italia e Murat (1).

Di quest'opuscolo si è fatto un gran dire. È scritto da uno o più liberali napoletani, rimasi nell'ombra. Alle sottigliezze, a' cavilli, alle famose cento e una pruova, al linguaggio scolastico-legale vi odori sotto un avvocato dell'antica scuola. E siccome s'insinua che quel libro abbia trovato favore presso l'emigrazione napoletana, il silenzio nostro può essere imputato a calcolo, a desiderio di destreggiarci, di attendere gli avvenimenti, di pronunziarci a fatto

(1) Quest'articolo è preceduto nel *Diritto* dal seguente cappello: " Il distinto esule napoletano professor De Sanctis ci trasmette il seguente articolo sull'opuscolo *Murat e i Borboni*, che noi ci facciamo un onore di pubblicare.

compiuto. Senza biasimare coloro che, avendo la stessa opinione, hanno creduto non ancora necessario il farne espressa dichiarazione, io ho voluto seguire l'esempio di quelli che sonosi affrettati a protestare co' loro nomi contro queste insinuazioni.

L'autore non vuole un' invasione francese. Prendo atto di questa dichiarazione. Oggi le opinioni politiche sono tanto mutabili, e si applaude così spesso alla forza, che nessuno mi stimerà troppo incredulo. Alcuni, dicesi, nel passato anno si beffavano del Conte Pepoli (1) e protestavano contro di ogni intenzione murattista, come di un'ingiuria, ed ora cominciano coi *se* e coi *ma*. S'egli è vero, costoro io li disprezzo, tanto almeno, quanto disprezzano sè essi stessi. Checchè dicano, ci è nel fondo della loro coscienza una voce che dic e Questo non sta bene.

Prendo dunque atto di questa dichiarazione; sicuro però che, quando abbia luogo l' invasione col solito accompagnamento de' belli proclami e delle belle parole, non mancherà un secondo libro anonimo che ci predichi i vantaggi di un intervento francese.

Se noi fossimo assaliti, e la mia debole voce potesse giungere fino a loro, io direi ai miei concittadini: resistete, resistete, imitate l'esempio degli spagnuoli: voi avete molte vergogne da lavare: voi non combattete per Ferdinando II, ma per il sacro suolo della nostra patria, profanato tante volte dagli stranieri. Se i forestieri invadessero la Francia per liberarla da Luigi Buonaparte, non più liberali o legittimisti, tutti prenderebbero le armi contro di loro. Noi non siamo ancora una nazione, ma mostriamo che, se l'Italia non esiste ancora nei trattati, esiste già nei nostri cuori. E, se fossimo vinti, noi saremmo infelici, ma incolpevoli;

---

(1) Letizia, figlia di Gioacchino Murat, e sorella di Luciano, aveva sposato, com'è noto, un Pepoli di Bologna. Nel 1855 si recò a Torino per trattare cogli emigrati napoletani a pro della causa murattista. Qui si allude al figliuolo di lei, Conte Gioacchino Pepoli.

e daremmo il primo esempio nella storia napoletana di un popolo concorde a respingere lo straniero quale si sia la maschera della quale egli si copra.

Or bene: il nostro autore non vuole l'invasione, ma qualche cosa di peggio. Vuole che noi stessi facciamo volontariamente quello che ci potrebbe essere imposto con la forza: che noi insorgiamo per cacciare i Borboni e proclamare Luciano Murat in nome delle tradizioni murattiane!

Sembra in verità che l'autore al 1815 abbia lasciato l'Italia, e che venga pur ora dall'Oceania, ignorando tutto quello che è avvenuto da Gioacchino in qua. E ci sarà d'ora innanzi moto in Italia, ci sarà popolo libero di sè, che non tenda immediatamente la mano al Piemonte e non gli dica: Siamo una cosa, siamo l'Italia?

Oibò. Il Piemonte è impotente, dice l'autore; noi ci siamo illusi nel 48, anche io ho partecipato a questa illusione: ma ora ho fatto senno. È uno stato troppo piccolo, che non può proteggere se stesso. Vedetelo. Ha dovuto mandare in Crimea i suoi migliori soldati per interessi non suoi.

L'autore ha il coraggio di far questo rimprovero al Piemonte! Dimentica dunque che Gioacchino fu il vassallo dell'Imperatore, e le ossa dei nostri soldati sparse nelle campagne di Russia, di Germania e di Spagna?

Il regno di Gioacchino è così poco ricordato, che l'autore ha speso un libro a rinfrescarne la memoria. Sotto alla sua penna Gioacchino si trasforma in un tribuno del popolo: anzi, se non fallo, lo chiama proprio un tribuno. Così Gioacchino soleva per derisione chiamare il povero Pepe!

— Le tradizioni murattiane! — Ecco la verità. Napoleone, avverso ad ogni libertà politica, fu il più ardito rivoluzionario in fatto di riforme civili, che egli accettò dalla Rivoluzione, ed introdusse in tutti gli stati da lui occupati. Questi furono gran benefizii de' governi napoleonici. Non sappiamo ora quali sieno le riforme che dobbiamo prometterci dalla Francia di Luigi Bonaparte. Dimenticavo che l'autore ci promette le riforme sociali, massime il diritto al lavoro! Non

conosco cosa più detestabile del mettere ai servigi del falso le idee più generose. L'autore, per far passare Luciano Murat, lo riveste un po' di repubblica, un po' d'Italia, un po' di socialismo. Ci regala un Luciano di fantasia.

— Egli è italiano! — Da quando in qua? Non lo sapevamo. Nel 1848 facemmo la rassegna di tutti gli italiani: Luciano Murat mancò all'appello. E mentre gl'italiani erano soverchiati e abbandonati, ed egli se ne stava a Parigi spettatore o complice, se uno gli avesse detto: — Principe, l'Italia è in pericolo; Garibaldi ed Avezzana vengono dall'America in soccorso della patria; voi siete sì vicino! Voi siete italiano; venite a battervi per l'Italia!—costui vi avrebbe guardato attonito e riso in faccia.

— Visse tutta la sua vita negli Stati Uniti, e vi si educò a libertà! — E lo mostrò in Francia, dove, per immenso numero di suffragi fatto membro dell'assemblea legislativa e capo di un corpo di Guardia Nazionale, rimase così costante alle sue professioni di fede repubblicana, che ora è ai servigi del Bonaparte. Ciò non toglie che ora non torni di nuovo a far professioni di fede: zelante della libertà francese, ora è zelante della libertà italiana, e promette tutto, tutto: libertà, indipendenza, e riforme sociali.

Tale è l'uomo, di cui l'autore ci fa un lusinghiero ritratto (1).

Adulatore del vivo, adulatore del morto. La sua storia del governo murattiano è un panegirico. Riconosco i suoi benefizii, concedo sorridendo che Gioacchino fu migliore dei Borboni. Bel modo di porre la quistione! grande onore per Gioacchino! I Borboni sono sopra di ogni paragone, fuori di ogni quistione. Come si fa nei panegirici, l'autore ha esagerato il bene, e taciuto il male. Tre sono le macchie

(1) Luciano Murat, nato nel 1803, andò giovane in America, dove sposò l'americana Giorgine Fraser, e per strettezze finanziarie si ridusse a dirigere un collegio di fanciulle. Nel 1848 fu deputato all'Assemblea nazionale, nel 1849 inviato a Torino, nel 1853 ebbe il titolo di principe. Morì il 10 aprile 1878.

del governo murattiano: l'origine straniera, il dispotismo, la corruzione.

L'origine straniera, e tutte le sue conseguenze. Capisco che il re vi ripugnava. Ad ogni re piace l'essere indipendente. Ma tale è la forza delle cose. Volere o non volere, egli fu un luogotenente dell'imperatore. Era legato a Napoleone, come Luciano a Bonaparte.

Ma, adagio, osserva l'autore. Con la conquista avete l'influenza francese; con l'insurrezione avrete l'amicizia francese. Ciò mi ricorda la famosa distinzione di Guizot tra l'alleanza e l'*entente cordiale*. Un uffiziale inglese, infiammato dalla guerra turca imminente, si abbandonava a mille sogni, e si divideva l'Europa. E, venuto all'Italia, con la maggior semplicità del mondo, a me, italiano, diceva: — poi i francesi a Napoli, gl'inglesi in Sicilia... —; e continuava, quando, vedutomi far tutto rosso in volto: — capite bene, riprese, che si tratta non di conquista, ma di protezione.— È lungo tempo che i semplici si pascono di parole. A che tanti sofismi, tante distinzioni?

Luciano è principe francese, bonapartista, appartenente ad una famiglia imperante ora in Francia. Il suo italianismo ha la stessa data della sua ambizione, il 2 dicembre. Questo tristo avvenimento gli ha reso possibile un trono. Salito col 2 dicembre, cadrà col 2 dicembre. Murattismo e due dicembre sono causa ed effetto. Murat a Napoli significa Luigi Bonaparte, che tracci intorno a noi un circolo e ci dica: voi non uscirete di qua.

Il dispotismo. Napoleone e libertà politica sono due cose che si escludevano allora e si escludono oggi. Mai Gioacchino volle cedere un'oncia della sua autorita. Mantenne le riforme civili, ma violò soldatescamente tutte quelle che avevano qualche attinenza con la libertà. Mai e poi mai. Finalmente egli perde a Macerata; i soldati si sbandano entrati appena nel regno: tutti lo abbandonano. D'Aquino lo esorta ad abdicare; ed è allora, giorni prima ch'egli perdesse la corona, è allora che permette si compili uno sta-

tuto. E questo re era così ebbro del suo potere, che, anche in quel supremo momento della sua agonia, sofisticava sullo statuto per conservare il più che potesse della sua regia prerogativa!

La corruzione. Fu la lima dei governi napoleonici. Il governo murattiano fu la corruzione del partito liberale napolitano. Offerto un bel pretesto, tutti si precipitarono agli impieghi: i compagni di Mario Pagano e di Cirillo divennero maggiordomi: si fe' la caccia a' ducati, alle baronie, a' generalati; tornarono a galla i favoriti e le favorite; i liberali imitarono in bassezza e servilità gli antichi borbonici. Tutti gli uomini memori ancora di libertà furono costretti a gettarsi nelle segrete congreghe; i loro antichi compagni, che avevano avuto con loro comuni aspirazioni, furono i loro persecutori. Ond' è chè questi liberali corrotti divennero poi, spenta ogni fede, sèguaci di tutte le cause vittoriose, e furono gl' istrumenti più attivi e più abili della tirannide borbonica, come i Carascosa, i Filangieri, gl' Ischitella, i Fortunato (1).

Napoleone e Gioacchino non si hanno a dolere di essere

---

(1) I Carascosa furono due: Michele, ch' ebbe gran parte nei fatti del 1820-1, e il fratello Raffaele, ministro nel 1848, e negli anni seguenti, ed ancora nel 1855, quando scriveva il De-S.— Del generale Carlo Filangieri, figliuolo dell'autore della *Scienza della legislazione*, non occorre far parola. — Ischitella è Francesco Pinto, Principe di Ischitella e Marchese di Giuliano, valoroso ufficiale, aiutante di campo di Gioacchino nella campagna di Russia, ferito alla battaglia della Moskowa e fatto colonnello: nel 1815 era maresciallo di campo e accompagnò Gioacchino nella fuga. Reintegrato nell'esercito napoletano nel 1818, fu destituito al 21, e tenuto in disgrazia fino al 1840. Fu ministro della guerra nel 1848 dopo il 15 Maggio e, colla stessa qualità, era nel gabinetto napoletano nel 1855. Morì alcuni anni dopo il 1860. — Giustino Fortunato, nato nel 1777, fu repubblicano nel 1799 e combattette al Ponte della Maddalena; durante il decennio, fu procuratore della G. Corte Criminale, consigliere di Stato e intendente a Chieti. Dopo il 1815, fu consigliere della G. Corte dei Conti, e poi procuratore generale; nel 1833 direttore del ministero di stato della luogotenenza in Sicilia; nel 1841 ministro segretario di stato a Na-

stati abbandonati da' loro popoli. Era dovere dei napoletani di difendere Gioacchino fino all'estremo, dovere degl' italiani l'insorgere al grido che egli levò d'indipendenza italiana. Non ne fu niente. Raccolse quello che aveva seminato.

La coscienza pubblica non si offende impunemente, nè impunemente un uomo può rappresentare due parti. Voi, mesi prima, vi collegate con l'Austria: patteggiate che trentamila austriaci occupino il Regno; ad ogni minimo rumore di vittorie francesi macchinate un secondo tradimento; poi di nuovo vi stringete con l'Austria, e combattete contro i vostri fratelli di arme e perseguitate i liberali ed instituite tribunali di sangue; e, mesi dopo, voi vi ponete a gridare: viva la libertà! viva l'Italia! Per assicurarvi il trono voi dite: viva l'Italia! Eh! mio Dio! credete voi che i popoli sieno come pedine, che voi possiate muovere a vostro talento su di una scacchiera? E lo scrittore giudica Gioacchino da questo ultimo atto del suo regno! Gli è come chiamar santo un grande scellerato, che presso a morire invochi Dio e i santi. Non profaniamo la libertà e l'indipendenza, personificandole in questa sorta di uomini. Gioacchino era uomo senza fede, e senza principii. La libertà, l'indipendenza, il popolo erano per lui degl' istrumenti, dei quali credeva di potersi valere quando e come gli piacesse: scuola napoleonica pura. Ora gl' istrumenti gli si ruppero in mano, a lui e a Napoleone; e perdettero la corona.

Cessi Dio ch' io voglia gittare nell'ombra la grande figura di Gioacchino. Egli ha il suo posto, non piccolo, nell'epoca napoleonica. Molte virtù private. Virtù regie spinte all'eccesso. Amava i napolitani. La sua fidanza in loro portava al fanatismo. Largo fino alla prodigalità, buono fino alla debolezza. Amò e meritò d'essere amato. Certo, non voglio toccare i suoi difetti; certo, l'uomo valeva meglio del

poli, nel 1847 ministro delle finanze; nel 1848 pari del Regno, nel 1849 presidente del consiglio dei ministri e ministro degli esteri, fino al 1852. Morì nel 1862. Fu fondatore nel 1805 dell'Accademia Pontaniana, e dal 1855 al 1857 Presidente della R. Accademia delle Scienze.

suo sistema, e non potè correggerlo; il suo governo rimase napoleonico, malgrado i suoi sforzi e la sua fierezza, e quando se ne scostò commise errori vicini all' infamia, coperti dal suo grande infortunio. E se l'eroico Gioacchino non potè sottrarsi alla fatale situazione che lo aveva fatto re, guardate dunque in faccia Luciano!

Tali sono le tradizioni murattiane. Lo scrittore dal 15 salta al 55; come se in tutto questo intervallo gl' italiani si fossero addormentati e svegliatisi ora con le tradizioni murattiane in capo! — Vediamo che cosa è avvenuto in questo intervallo.

La vita italiana è stata dal 1815 in qua una lunga e perseverante reazione contro l' influenza francese.

Non parlo dell' austriaca: era abborrita. Ma i francesi avevano lasciato nel cuore degl' italiani qualche cosa di contradittorio. Ammiravamo le loro gesta militari, riconoscevamo Parigi come centro e speranza della libertà europea, parlavamo e pensavamo alla francese.

D'altra parte, ci umiliava la memoria di essere stati loro sudditi; c'indispettivamo di aver creduto a' loro proclami, e di aver sparso tanto sangue, noi e i polacchi, senza pro per la nostra patria. Fin d'allora, un istinto confuso ci avvertiva: che noi non possiamo avere una Italia, se prima non facciamo noi Italiani. Il maggior pericolo era nell' influenza francese, cara ancora a molti; e fu combattuta nella lingua, ne' costumi, nel pensiero, nelle scuole, nelle sette. La nostra vita è stata un continuo studio a sfrancesarci: Manzoni, Leopardi, Giusti, Botta, d' Azeglio, Balbo, Gioberti, poeti, letterati, filosofi, storici, tutti una voce. Questo lavoro pubblico concordava col lavoro segreto: lo attesta la Carboneria e la Giovane Italia. Murattista significava in Napoli non un uomo che rappresentava un' idea, ma un uomo che aveva servito Murat. Tutti coloro che avevano una fede politica, divennero carbonari, seguaci di Ausonia una e libera, e poi membri della Giovane Italia una e libera; e poi riformisti, costituzionali, repubblicani; ma sem-

pre italiani. In tutti i moti di Italia o di Napoli mai non è stato pronunziato il nome di Murat. Si è pensato a tutte le combinazioni, si è sceso fino al duca di Modena, fino a Carlo Borbone, e niuno si è mai ricordato che esisteva in America un Luciano Murat. Gli stessi francesi hanno cooperato a toglierci le ultime nostre illusioni, e dobbiamo questo bene, pagato troppo caramente, all' abbandono del 31, alla perfida politica di Luigi Filippo, all' assassinio di Roma. Certo, non solo non odiamo i francesi, ma, dopo l'Italia, la Francia c'è cara di più. I francesi sono un popolo eroico; non giudichiamo di essi da' loro governi; una sventura comune ci preme, comuni vergogne ci umiliano. Ma quando si scrive in giornali francesi, che i lombardi, *après tout*, desidererebbero la signoria francese per torsi di sul collo i tedeschi: quando, nel 55, i bonapartisti credono di poter riallargare le unghie sopra di noi ripetendoci una vecchia canzone, sentiamo che in noi ci è qualche cosa di nuovo, che si ribella contro questo linguaggio.

Questo movimento anti-francese è stato tollerato, anzi secondato da' governi. Essi si facevano un conto e noi un altro. Noi manifestavamo a questo modo il sentimento nazionale, chè non potevamo altrimenti.—Non vogliamo francesi — conteneva in sè implicitamente un' altra parola, che non potevamo dire: — vogliamo l' Italia.

Frutto di questo movimento fu l' esplosione popolare del 48. Il sentimento nazionale fu sospinto a tale fanatismo, che l' opinione pubblica rifiutò il soccorso francese. Non facciamo recriminazioni. Non ce ne pentiamo. La Francia, se noi ci fossimo inchinati a supplicarla, non ci avrebbe aiutati. Lamartine, il più benevole verso di noi, lo ha confessato. A lui non garbava una Italia forte. Meglio così. Avemmo un' umiliazione di meno.

Volemmo vincere o perire col Piemonte; perdemmo, ma ci è rimaso un bene immenso. Il sentimento nazionale, che prima viveva secreta speranza ne' libri e nelle sette, ora ha

una bandiera, una tribuna, una stampa libera, ed una opinione irresistibile.

Un gran progresso si è da noi fatto. Noi ci siamo educati a sacrificare le nostre opinioni, le nostre più care affezioni a questo sentimento. Nè ciò solo. A poco a poco noi ci siamo accordati ancora nell' applicazione, cosa difficilissima. Il Piemonte è divenuto un terreno neutro, in cui si sono riconciliate tutte le differenze. Ciascun partito è venuto a fare atto di abnegazione innanzi al Piemonte. I bravi Siciliani ne diedero i primi l' esempio. Potevano scegliere a loro re un inglese; scelsero un italiano, da cui non potevano sperare alcun soccorso. E noi li accusavamo d' inglesismo! E mentre ora tre o quattro emigrati anonimi domandano e corteggiano un principe francese, essi dicono a' loro connazionali: sorgete non francesi, nè inglesi, ma italiani!

E voi ci parlate di tradizioni murattiane! Volete che Napoli insorga in nome del 1815, quando avete innanzi una storia viva ancora, che si continua nella prigione e nell' esilio, che si mormora fra' denti sotto al bastone che gitta ancora sangue. Napoli insorta! E che cosa sono quei deputati che usciranno dalle prigioni? quegli esuli che ritorneranno nella patria? quei popolani che il 48 ha educato al grido d' Italia? e quei padri, quelle mogli, quegli amici che sospirano i loro cari, morti sui campi lombardi? Questa è Napoli insorta, Napoli liberale, tutta la nostra vita di sette anni; e voi ci dite: — tutto questo è morto. In Napoli non vi sono che tradizioni murattiane! In Napoli non si conosce il Piemonte! — Oh una bandiera piemontese sventolante per le coste di Napoli! Quanti cuori farebbe ella battere! Ma io vi comprendo. Voi non volete una insurrezione. Voi volete una cospirazione decembrista. Voi siete della scuola di Maupas (1). A te le spalline, a te la borsa, a te la

(1) Il Maupas, prefetto di polizia, che fu, com' è noto, tra i principali autori del 2 dicembre.

croce, a te generalato, a te ministero. Volgetevi allora ai cagnotti di Ferdinando II; risparmiate quest'oltraggio a noi liberali. Cospirazione, o conquista, pazienza! Gli uomini dabbene non hanno la missione di fare più di quello che possono. Se la nostra sventura vorrà che ci sia imposto un principe francese mascherato da italiano, noi lo subiremo. Daremo la borsa al ladro più forte di noi che ce la toglie. Ma voi volete che noi gridiamo, noi stessi: viva il ladro! Si è tanto lavorato per creare un governo italiano; dopo tanto sangue, abbiamo finalmente un Piemonte; ed ora noi vogliamo fare come i fanciulli, che fanno e disfanno le loro piccole case! Non sappiamo voler mai una cosa risolutamente e costantemente; ad ogni direzione del vento perdiamo la bussola e gridiamo: viva questo! e viva quello! E poi ci lamentiamo della fortuna!

Ma vedete dunque la lettera che Luciano ha indirizzata al *Times* (1). Il *Times* parla di un Piemonte unificatore

(1) Ecco la lettera di Luciano Murat, cui allude il De-S., secondo la traduzione pubblicata dai giornali italiani di allora:

Al signor compilatore del giornale il *Times*.

Signore,

Un articolo del vostro giornale, ora comunicatomi, tende a rappresentarmi come uomo arrischievole, che avrebbe profittato dell'agitazione in cui trovasi il regno di Napoli per ribellare quel paese. Dice che per buona sorte la scintilla è spenta; che quanto oggi non sarebbesi terminato che ad una cospirazione in mio favore, sarà in tempo più o meno lontano rimpiazzato dall'unione ed indipendenza di tutta l'Italia, da effettuarsi dal solo Piemonte.

Il vostro articolo tenderebbe a far credere che io, riuscendo, sarei stato un ostacolo all'unione ed indipendenza d'Italia.

Ignoro quali prove possiate addurre in appoggio dell'asserzione.

I giornali si occupano molto di una lettera da me scritta a mio nipote (volgono omai due anni), la quale, senz'essere conosciuta da tutti, lo era però da coloro ai quali poteva premere di sapere le mie opinioni.

Quella lettera non è stata pubblicata che quando il Piemonte aveva

d'Italia. Oibò, risponde l'impaziente principe, il Piemonte ha rinunziato ad ogni speranza d'ingrandimento. E poi faccia subito, o farò io. Si atteggia già a provocatore, a rivale. Non voglio già accusare le sue intenzioni. Ma questa lettera è perfida. Vi si vede una secreta gelosia, un'aperta mala fede. Bianchi-Giovini dice che manca di abilità. Tale è l'aspetto, sotto il quale egli suol considerare le cose. Certo, se fosse stata scritta da un segretario più abile, per esempio da Bianchi-Giovini, sarebbe stata una bella lettera: la maschera non sarebbe caduta sì presto, i sentimenti intimi sarebbero rimasti nascosti; i gonzi e gli ambiziosi avrebbero gridato: vedete che bel proclama! quanta tenerezza per il Piemonte! quanto disinteresse! quanta magnanimità nel principe! Ma chi ha un po' di senno, ed una coscienza, saprebbe trovare il motto anche sotto le frasi abilissime di Bianchi-Giovini. — Non francesi, non inglesi, non forestieri! Unione al Piemonte! e viva l'Italia! Questa è la via dell'onore e della salute.

---

dichiarato (mediante la sua alleanza colla Francia, Inghilterra ed Austria, e mediante articoli inseriti in giornali ministeriali) di rinunnunziare ad ogni ingrandimento di territorio e di volere rispettare l'attuale stato d'Italia.

In che dunque un cambiamento di dinastia in Napoli avrebbe potuto nuocere alle idee del Piemonte? Che questi si dichiari, che egli levi lo stendardo dell'Unione, dell'Indipendenza e della Libertà di tutta l'Italia, ed io prendo qui impegno, come nella mia lettera, non solo di non essergli di ostacolo, ma di dargli inoltre tutto il mio concorso, non che quello di tutti coloro che passate rimembranze attaccano alla mia famiglia; perchè ciò sarebbe un effettuare le idee di mio padre, alle quali resterò sempre fedele.

La mia posizione politica e di famiglia mi fanno un dovere di astenermi da ogni polemica ne' giornali. Desidero, dunque, che la presente lettera serva di risposta ad ogni altro attacco che la malevolenza potrebbe suscitarmi in futuro.

Aggradite, o signore, ecc.

Dal Castello di Buzenval, addì 24 settembre 1855.

Firmato: Luciano Murat.

2.

La Quistione Napoletana.

In questa quistione si è manifestato un fatto che ci dee essere di conforto e di speranza. Quando i francesi, nel principio di questo secolo, invasero il regno di Napoli, ebbero i seguaci tutt' i liberali, per ragioni da me toccate in un altro scritto. Oggi al solo annunzio di una possibile restaurazione murattiana, la stampa vi si mostra avversa quasi unanimemente, e costituzionali e repubblicani si danno la mano. Se il Piemonte fa un cenno, tutti corrono; nessuno domanda qual è il suo proclama, quali le sue promesse. Invano voi fate proclami e promesse in nome di Luciano Murat; vi si ripugna. I liberali napoletani hanno un interesse visibile a desiderare questo fatto da cui verrebbe sollievo a molti mali presenti; eppure molti di loro vi ripugnano anch' essi. Questa ripugnanza voi la trovate sotto tutte le forme, dalle pubbliche dichiarazioni fino alle tronche frasi delle conversazioni. — Che farci? — dispiace, ma qual rimedio? — e un minor male — è un male necessario — bisogna sottostare alla forza: ma quanto a me — ma io ecc. — È la ripugnanza nella sua forma più moderata. Si era fondato un giornale in sostegno di questa causa, e morì nell' oblio: da più anni si è cercato di persuadere a questo partito gli esuli napoletani; e non si è riuscito a vincere questa ripugnanza. Che più? Sono usciti due opuscoli murattiani. Perchè i loro autori rimangono nell' ombra? perchè tante spiegazioni e riserve? perchè dichiarare così spesso il loro amore della libertà, della indipendenza, di che non sentono bisogno i loro avversarii? La difesa di questa causa può dunque mettere in quistione il loro patriottismo? Questo è facile a spiegarsi: essi sentono che la loro causa è impopolare, che vi si ripugna. Non voglio ora esaminare se questa ripugnanza sia ragionevole. Volevo solo porre in sodo

un fatto di cui mi rallegro col mio paese. I liberali una volta desiderarono, approvarono la conquista francese, apertamente, rumorosamente, unanimi: dove oggi la stampa è la pubblica opinione si chiarisce avversa, non dico alla conquista, ma alla semplice influenza francese, e trovate liberali napoletani, che, non ostante le loro tradizioni ed i loro privati interessi, vi si mostrano ripugnanti. Perchè questa differenza?

Perchè noi non siamo più gl' italiani di Napoleone, quando i francesi potevano tra' nostri battimani passeggiare l' Italia da padroni; perchè in quarant' anni il sentimento nazionale ha fatto tale progresso, che oramai è posto in cima a tutte le altre quistioni, riconciliando in sè tutti i partiti, perchè tra Murat e noi, lasciamo star Roma ed il 2 dicembre, ci è il 48, ci è il Piemonte.

L' autore dell' opuscolo stampato a Parigi ben sel sa. Per non offendere questo sentimento, egli rigetta ogni idea di conquista e parte dall' ipotesi che Luciano sia chiamato in Napoli dal popolo insorgente senza intervento forestiero. È il sistema scelto finora da' murattisti, è il linguaggio dello stesso Luciano, che vorrebbe essere gridato re per acclamazione popolare, a fine di risparmiarci l' onta e i danni di una conquista. Ora ecco venir fuori un opuscolo di un amico imprudente che, per troppo zelo, guasta la faccenda. Più murattiano dello stesso Murat, nega la possibilità di una insurrezione, ed invoca le armi straniere: egli solo non sente l' umiliazione, che i murattisti, per rendere la loro causa meno odiosa, vorrebbero risparmiarci.

Costui non sa altrimenti difendere la causa di Murat, che ricoprendo d' infamia il suo proprio paese. A sentirlo, gli altri popoli d' Italia non possono vendicarsi in libertà per cagioni tutte speciali: i napolitani nol possono, perchè sono un popolo decaduto. Vi è per un popolo qualche cosa di più doloroso che le bastonate di Ferdinando II, ed è il vedersi messo in berlina al cospetto di tutta Italia da uno della stessa sua terra; ed è il sentirlo innanzi a tanti suoi mali

insinuare: un popolo, poco più, poco meno, ha quel che si merita: ed è il vederlo raccogliere tutto il fango, ch'è nella sua storia, ed avvoltolarvelo entro. Il Lamartine chiamò un giorno l'Italia la terra dei morti; fu un coltello al cuore di ogni italiano; e noi eravamo destinati a sentire un napoletano rassomigliar quasi i suoi concittadini a' selvaggi dell'Africa, imbestiati dal dispotismo più degradante. Sì, il dispotismo che ci opprime, è senza nome; e pur tuttavia esso non ha avuto virtù d'imbestiare il popolo napoletano. Non solo noi non siamo un popolo decaduto, ma accompagniamo nel progresso tutta l'Europa.

E che cosa ha di proprio la plebe napoletana, perchè voi, mettendole un marchio sulla fronte, dobbiate distinguerla dalle altre plebi, tutte più o meno ignoranti e superstiziose? Credete voi che solo essa sia nutrita di errori e di pregiudizi, che solo essa creda ai miracoli, ai sogni, alle streghe? E perchè da sessant'anni si combatte in Europa ancora infruttuosamente, se non per la resistenza che si trova nelle plebi? Tanto sangue non si sparge inutilmente: esse progrediscono, e la sola nostra plebe è rimasta imbestiata? Cirillo, Pagano, Conforti, Russo, che voi chiamate colpevoli, lanciando e ritirando la parola secondo il vostro uso grottesco, morirono dunque invano? E per quale miracolo al 20 la carboneria potè avere ottocento mila affiliati, e fare una rivoluzione in pochi dì senza spargere una stilla di sangue, e non contrastata dalla plebe, e non caduta per reazione plebea, ma per le baionette straniere? La plebe del 20 era dunque così selvaggia, così imbestiata, come quella del 99? Fu questa fede nel progresso del popolo, che rendea fermi sul patibolo i nostri antenati; nè s'ingannavano. Quei calabresi, che allora gridavano morte ai liberali, levarono al 48 il primo grido di libertà in Europa; ed i cappelli alla calabrese, insegna fin allora di Santa Fede, fecero allora il giro di Europa, emblema di libertà ai popoli risorgenti. E perchè dunque noi dobbiamo abbassare la fronte al cospetto degli altri popoli? Perchè dobbiamo esser predicati, noi soli

fra gl' italiani, inetti a redimerci per virtù propria? Forse che quando suonerà la nostra ora, saremo noi men pronti, men risoluti a combattere ed a vincere? E che cosa impedisce più noi, che gli altri? Siamo nella stessa condizione: abbiamo la gioventù, la borghesia, parte dell' aristocrazia, liberali, le stesse idee si propagano già tra gli operai, nelle carceri stanno popolani e borghesi avvinti alla stessa catena; la bassa plebe è ancora ignorante come le altre plebi, ma incomparabilmente meno di una volta; abbiamo veduto popolani morire sui campi di Curtatone, al grido di Viva l' Italia; abbiamo veduto soldati rinunziare alla patria ed andare a morire in Venezia; abbiamo veduto la plebe di certi quartieri, quando i borghesi stavansi scorati e la reazione già minacciava, uscire alle strade gridando libertà e costituzione, e sfidare la carcere, alteri di chiamarsi prigionieri politici. Ed ecco, dopo sette anni d' incredibile oppressione, il governo non può domare ancora questo popolo *decaduto* ed è costretto a ricorrere fino al bastone. E quando, innanzi al bastone, supplizio più spaventoso ancora che non è il patibolo, trovate uomini che agitano e cospirano e si fanno arrestare; quando migliaia e migliaia dei vostri concittadini di tutte le classi, in carcere e nell'esilio, testimoniano all' Europa il nostro amore di libertà; quando fino al 21 noi avevamo già dato centomila martiri per questa santa causa; quando voi dovreste sentire orgoglio di esser napoletano, gittata nel fango la plebe, anche sui liberali voi stendete la mano?—Non tutti i prigionieri, non tutti gli esuli sono liberali! L' Europa non deve avere di noi una così favorevole opinione, vedendone un numero tanto straordinario! Fra costoro vi sono ancora i divoti di Ferdinando! — Voi calunniate dei compagni d' infortunio. La plebe ed i prigionieri sono troppo lontani, non vi possono rispondere; ma gli esuli ben vi possono domandare che proviate e determiniate la vostra accusa, acciocchè un italiano, guardando in viso un esule napoletano, non abbia il diritto di dire: Alla larga! costui puo ben essere uno dei divoti.—E che m' importa che

voi diciate tutte queste cose con dolore? che le crediate? E fossero vere: dovevate voi pubblicare le vergogne del proprio paese? — In Napoli, i napoletani sono i carnefici dei napoletani! — Solo in Napoli? E non ci son per nostra sventura, romani carnefici di romani, e lombardi di lombardi, e francesi di francesi, e tedeschi di tedeschi, e sempre così nella storia di tutti i popoli che furono o sono oppressi? — I napoletani tre volte si sono levati a libertà, e tre volte l'hanno perduta! — E che cosa è la storia odierna di Europa, se non una vicenda assidua di vittorie e di sconfitte, di rivoluzioni e di reazioni, con visibile progresso delle idee liberali in tutti i popoli, ed anche nel nostro? E qual popolo finora ha terminativamente trionfato? E mentre popoli civilissimi e fortissimi, non avendo potuto ancor vincere i vecchi elementi reazionarii, soffrono e attendono, alteri di rivoluzioni fallite che diffondono in un giorno più idee, che non ne spegne un dispotismo di venti anni; a noi soli voi recate a colpa l'aver perduto? noi, trombettate inetti a riscossa senza la mano dello straniero? E non sapete voi che lo straniero disprezza e conquista, non redime un popolo, il quale si dichiara da se indegno di una libertà che non sa acquistarsi? Le sconfitte dei popoli, propagatrici d'idee, sono arra di vittoria, promettitrici di riscatto ai forti, che nella perdita e nel martirio si rinsanguano e si ritemprano. La sconfitta del 99 generò il 20; la sconfitta del 21 generò il 48.

— Ma il 48 fu opera di pochissimi liberali! — E non attesta il progresso del liberalismo tra noi l'aver potuto con una semplice dimostrazione atterrare l'antico ordine di cose, e conseguire uno scopo, per il quale tanto sangue si sparse nel 99, e per il quale si richiese nel 20 una setta numerosissima ed una parte dell'esercito? E che cosa atterrì Ferdinando, se non la coscienza che quel grido di pochi avea per complice il sentimento di tutto un popolo, vicino a prorompere? Da quando in qua i pochi possono sì grandi cose, quando non trovino riscontro ne' molti? Ciascuno ricorda il 48: se ne sono scritte tante storie e memorie. Anche noi,

napoletani e siciliani, abbiamo di che andarne gloriosi; e gli altri italiani, che forse ignorar possono gli esempli di abnegazione, di patriottismo, di coraggio civile, che tutti, borghesi e popolani, abbiamo dato in casa nostra, possono farci giustizia anch'essi da quello che hanno veduto di noi in Lombardia, a Venezia ed a Roma. Ma ecco che cosa è per costui la nostra rivoluzione. « Ambizione sfrenata di molti, accuse, recriminazioni, minacce, tumulti, stampa invereconda e libertina, e in cima a questo catafascio d'infamie, il ministero del 3 aprile e la reazione sorda del re e della sua camarilla ». Per Dio! eccetto quest'ultima frase, mi sovviene che quasi con le stesse parole me ne parlava nel carcere un commissario di polizia, salvo ch'egli chiamava bricconi, e costui chiama imbecilli i ministri del 3 aprile, cioè gli uomini tra'più stimati del nostro paese, Carlo Troya, Dragonetti, Imbriani, Conforti, Scialoia. L'interesse della polizia borbonica è di rappresentarci allo straniero come un pugno di liberali in mezzo a moltitudini ostili. Pochi giorni prima della rivoluzione calabra, Del Carretto faceva scrivere nel suo giornale che i calabresi erano pur sempre quelli del 99, i divoti della Santa Fede e del Borbone; e quasi nello stesso tempo, i calabresi lo smentivano in Reggio, e dopo il 15 maggio, in Catanzaro ed in Cosenza. Non so farmene capace. Come costui ha potuto invidiare questo linguaggio a'commissarii di polizia e a Del Carretto? Come ha potuto aggiungere la sua voce a quella di tanti stranieri, che ci calunniano da tanto tempo? Avesseci almeno detto il suo nome, perchè sapessimo chi è questo Catone, censore del suo paese. Ma ci è una frase che ci aiuta a dare una spiegazione benigna della sua condotta. Dice di esser caduto nel più deplorabile scetticismo politico. Infelice! che vedi tutto nero, che attribuisci a'tuoi concittadini quella prostrazione di animo, nella quale confessi di esser caduto, tu non sei colpevole, tu sei un malato imprudente. Attendi dunque a guarirti, e se ti toccherà un'altra volta a parlare del tuo paese, inginocchiati prima, e misura le tue parole.

Ecco dunque a che doveano riuscire i murattisti! Ma io credo non sia tra loro alcuno, poniamo vilissimo, che non debba vergognarsi di veder la sua causa insozzata di tali argomenti e che non debba sentir rossore di veder la sua patria messa da costui così giù, che i francesi e lo stesso Luciano dovrebbero sputarci sul viso, e chiamarci, come già Napoleone, plebaglia napoletana.

3.

Bianchi-Giovini e il Murattismo.

Bianchi-Giovini è il solo giornalista italiano che siasi finora chiarito apertamente propenso al murattismo, pure non senza visibile esitazione; di che si persuaderà, chi voglia leggere con qualche attenzione i suoi diversi articoli. Nell'ultimo, dà egli alla sua opinione una forma temperatissima, affermando che il murattismo non sia la peggiore delle ipotesi; e certo, nessuno gli negherà che ci sieno delle ipotesi peggiori. Giustamente altero della sua indipendenza ed arditissimo nel sostenere le sue opinioni, fosse anche egli solo: questa sua circospezione ci mostra che anch'egli ha sentita la comune ripugnanza al murattismo, cagionata da una giusta suscettività del sentimento nazionale. Il suo avviso è di grande autorità, massime presso di me che stimo il suo ingegno; ma le sue opinioni non vanno accettate puramente e semplicemente. Se mal non lo comprendo, il murattismo non è la sua ultima parola: uomo accortissimo, egli accenna ad una cosa e mira ad un'altra, e penso anch'io come lui, che di cosa nasce cosa.

Questa polemica intorno ad una ipotesi non è stata inutile. Quando in libri di partito si parla di tradizioni murattiane alla generazione del 48, e si abbandona una parte d'Italia ad una politica e ad interessi stranieri; quando uomini imprudenti si fanno avanti senza esser chiamati, e appellano pregiudizio da bimbi una suscettività nazionale, che

è il più gran bene ereditato dal 48, e parlano con tanta leggerezza di conquista e d'invasione; quando con tanta facilità si pongono innanzi e si corteggiano nuovi idoli, e si giunge all'imprudenza di far trasparire fin da ora una gelosia ed un futuro antagonismo contro il Piemonte; il veder la stampa di tutti i partiti e liberali di tutte le parti d'Italia sollevarsi contro a questo linguaggio è uno spettacolo di cui dobbiamo esser contenti. Il murattismo è la prima parola gittata in Italia di là dalle Alpi, è una porta per la quale fanno già capolino tra noi i disegni napoleonici. Innanzi ad una politica straniera e dubbia, che per la gloria e gl'interessi del proprio paese, e per tradizioni dinastiche, può più o meno osare, secondo che trovi tra noi una materia più o meno docile; non credo disutile questa fierezza nazionale, che si ribella anche contro un'ipotesi. Accetteremo con grato animo i benefizii che l'Inghilterra e la Francia ci vorranno fare, quando i loro interessi ve le costringeranno; ma non cominciamo, per Dio! a gittarci in ginocchio, a parlare de' nostri mali, a svelare le nostre vergogne, a farci pecore, a predicarci selvaggi, decaduti, imbestiati, a parlare con leggerezza di occupazioni francesi ed inglesi. Anche i lombardi potrebbero dire: Non possiamo scacciare i tedeschi; i nostri mali sono intollerabili, rifacciamo dunque un regno d'Italia, di così gloriosa memoria; accettiamo i francesi. Ed i siciliani potrebbero dire alla loro volta: noi soffriamo quanto i napoletani; gl'inglesi ci offrono la loro protezione; accettiamo gl'inglesi. Non vogliamo dare all'opinione un indirizzo così pericoloso. Nello stato presente delle cose, quando niente vi è di stabile e di ben definito, il dovere di tutti i partiti è di unificare i loro sforzi intorno al Piemonte, e di avvalorare nelle singole contingenze la sua situazione e la sua politica, la quale, per la forza delle cose, non può essere che italiana. Ben so che le parole valgono poco, che noi saremo quello che vorranno i cannoni. Ma credo pure che si avrà qualche riguardo al sentimento nazionale, se noi concordemente mostreremo ripugnanza a dinastie stra-

niere, massime se, oltre al Piemonte, una delle due potenze abbia interesse a far valere questo sentimento. In qualunque caso, esso è tale, che noi ne saremo lodati anche da coloro, a' cui interessi contraddice, e se non può sviare il corso degli avvenimenti, può almeno temperar gli effetti di ciò che non si può impedire.

Bianchi-Giovini, quanto è stato cauto e misurato nella sua opinione sul murattismo, tanto si è mostrato affermativo e crudele nel giudizio che dà de' napoletani. Ben debbo dolermi che un mio concittadino abbia avviata la quistione per una via così indecorosa. Pur non pensava che Bianchi-Giovini dovesse usare il suo ingegno a mostrarsi così severo verso un popolo italiano, quando la pertinace oppressione ed i quotidiani arresti ed i mezzi straordinarii di compressione fanno fede di una resistenza non meno pertinace che nell'opinione incontra il suo governo. Riserbomi di parlarne lungamente, se pure qualche italiano non m' invidii un così nobile ufficio, sentendo con la stessa vivacità il nostro dolore e l' ingiusto giudizio che si fa di un paese, che è parte della patria comune.

Non sento bisogno di dire altro. Oggi nessuno può aprir bocca, che non gli si domandi: — qual è il tuo mandato? chi sei tu? — quasi che nella vita pubblica ci debbano essere ancora, come già nella religiosa, preti e laici, e che i soli preti abbiano il privilegio di spiegarci il catechismo. È debito di ogni cittadino di avere una opinione, e di pubblicarla, e di farla valere con tutti i mezzi onesti e legali: qui è la vita politica. Ho adempiuto il mio dovere. Stimo le opinioni sincere, disprezzo i versatili: alle ingiurie personali oppongo ed opporrò il silenzio.

Ci sono esuli, ci sono uomini, che hanno la catena al piede, i quali amano meglio di soffrire che approvare un partito stimato da essi pregiudizievole all' Italia.

Bianchi-Giovini ci mostra paternamente le conseguenze che ci potrebbero venire da questa nostra opinione, quasi che noi fossimo una turba di ragazzi. Conosco ed accetto

le conseguenze di quello che io fo; nessuno finora ha potuto rimproverarmi un disaccordo qualunque tra le mie azioni e le mie parole; ed assicuro Bianchi-Giovini che non meriterò mai questo rimprovero. Possiamo una volta intenderci, ed in luogo di straziarci a vicenda, rivolgere le ire contro i nostri comuni avversarii!

II.

UNA COMMEDIA NUOVA.

LA CLELIA O LA PLUTOMANIA DI G. GATTINELLI.

[Questo articolo fu pubblicato nella *Rivista Contemporanea* di Torino, vol. V, a. III, fascicolo di gennaio 1856, pp. 323-336. Debbo al ch. sig. Luigi Rasi alcune notizie su Gaetano Gattinelli; il quale fu figlio del valente artista drammatico Luigi: nel 1831 era in società con Giacomo Iob in uno dei teatri di Roma; nel 1832 raggiunse a Parma la compagnia di Romualdo Mascherpa, dov'era già suo padre Luigi e dove stette quattro anni come brillante applauditissimo, per passar poi, applauditissimo caratterista, nella compagnia di Angelo Rosa. Quivi stette sino al 1842: fu poi scritturato nella compagnia Reale sino al tempo del suo scioglimento. Andò a Parigi nell'occasione della prima esposizione, con Adelaide Ristori, applaudito sempre come uno dei migliori nostri artisti. Per amor della figlia, si fece poi capocomico; e finalmente passò a Firenze, direttore dell'Accademia dei Fidenti. Scrisse varii lavori, tra i quali il *Vittorio Alfieri* e la *Plutomania*: in quest'ultima commedia recitava la parte del protagonista. Scrisse anche un opuscolo sull'arte drammatica; e dettò un disegno per la fondazione di un istituto drammatico. Per cortesia dello stesso signor Rasi ho innanzi in un volumetto di pp. 93 la: *Clelia o la Plutomania Commedia in tre atti di Gaetano Gattinelli*: che forma un fascicolo del *Teatro Drammatico italiano 1856*, ed è ristampa di una precedente edizione. La prefazione dell'autore è datata da Torino, 25 marzo 1856. Nella prefazione il Gattinelli dice che " l'odierno pubblico vuole gli si parli ad un tempo al cuore ed allo spirito..... Feci per ciò che *Clelia* mi rappresentasse il cuore, la *Plutomania* lo spirito "; e si difende dalla taccia di duplicità di azione. Perchè " è Clelia, che con la sua ragionevolezza, grazia ed avvenenza vince il plutomane, il dissoluto, il bizzarro ecc.: corregge, persuade, ravvede! ". Soggiunge che il pubblico " sì a Torino che a Milano, Roma, Trieste, Alessandria, etc., gli fece già buon viso,

allorchè gli artisti della compagnia *Reale* dapprima, e quelli della compagnia *Pieri* e della compagnia *Romana* dippoi, col cuore e coll' ingegno diedero vita all'opera scritta dal loro confratello d'arte; superiori ad ogni elogio, riescirono a far sì, che il pubblico desiderasse rivedere per più sere la *Clelia* o la *Plutomania* „. Questa commedia, di oneste intenzioni ma di nessun valore artistico, ebbe qualche fortuna, e fu molto discussa quando fu rappresentata a Torino, dove dimorava allora il De-S.]

Finora dei lavori drammatici pel concorso del 1856 non è stato rappresentato, nel teatro Carignano, che una commedia del Gattinelli, intitolata: *Clelia o la Plutomania.*

Vittorio e Clelia si sposano contro il volere de' loro genitori. Dopo alcun tempo, Clelia, resa già madre è abbandonata dal marito, che si dà a vita licenziosa e dissipata, ed è scacciato dalla casa paterna. La giovane, preso il nome della madre e spacciatasi per vedova, facendo lezioni di musica, provvede alla propria ed alla educazione della figliuola; sicchè, in poco tempo, di rozza ed incolta che era, diviene una compitissima signora. Accolta in casa del suocero, come maestra, e saputolo innamorato di sè, maneggiasi così destramente, che corregge il marito e lo riconcilia col padre.

A quest'azione se ne annoda un'altra. Il suocero, Maurizio Arpioni, è un plutomaniaco, un giuocatore alla Borsa. Mosso da sete di guadagno, cumula speculazioni sopra speculazioni, e, quando crede di aver rovinato il suo concorrente, Andrea Casani, si trova di aver rovinato il proprio figlio. Clelia, che è il *Deux ex machina* di questa commedia, si vale del potere che ha sul cuore di lui per emendarlo.

Quasi queste due azioni non bastino, l' autore ve ne aggiunge alcune altre accessorie: l' amore tra Agata e Luigi Ardenti, l'amore tra Emanuele poeta drammatico e Vittorina figlia di Clelia, l'amore tra Antonio e Giustina; e i tre amori riescono, secondo il solito, in tre matrimonii. Dimenticavo una vecchia, che la fa da giovine e cerca marito.

Di questi fatti incidentali toccheremo appresso. Parliamo ora delle due azioni principali. Quantunque ugualmente im-

portanti, e distinte di scopo e di contenuto, pure non costituiscono un dualismo vizioso, avendo la loro unità in Clelia, nella quale le due azioni, che camminano parallelamente l'una accanto all'altra, s' incontrano e si riuniscono. In effetto, Clelia persegue un doppio fine con lo stesso mezzo, valendosi dell'amore che il suocero le porta per conseguire la sua emendazione sotto il doppio rispetto di padre e di uomo. Aggiungerò che Maurizio non è un cattivo padre per durezza di cuore, per mala natura, ma principalmente per avarizia, increscendogli che il figlio *disperdesse il suo danaro*, come dice il Gattinelli; sicchè la sua riconciliazione col figlio è già un passo alla sua emendazione: le due azioni così s' implicano e si suppongono a vicenda.

Ma se la concezione si può giustificare, può dirsi il medesimo della esecuzione? Sono due azioni tutte e due principali, che procedono di fronte: che naturalmente s' intoppano, s' intricano, si nuocono a vicenda; che frastagliano, dividono e quindi indeboliscono l' interesse. Si richiedea la grande perizia che il Gattinelli ha della scena per vincere questa difficoltà. E l' ha vinta.

Nel primo atto sono le due azioni intrecciate molto abilmente, sì che vedete spiegarvisi innanzi a poco a poco le sparse fila di tutto l'ordito. Ne ci volea meno di questa lunga preparazione, di questo lunghissimo primo atto per gittare un po' di luce in un intrigo così complicato. Il quale scopo l' autore ha saputo conseguire senza il tedio de' racconti, mostrandoci gli antecedenti e i caratteri dei personaggi e lo stato presente delle cose, base della favola, per via di brevi dialoghi e d' incidenti collegati naturalmente. Poi, delle due azioni, l' una e per lo più rappresentata, l'altra per lo più narrata; l' una ha luogo sotto l' occhio dello spettatore, l' altra fuor della scena; l' una in casa, l' altra in città. La qual disposizione è naturale; essendo il luogo della scena la casa di Maurizio, a cui mettono capo i due intrighi: sicchè ciò che si fa in famiglia noi lo vediamo, ed i personaggi che vengono e vanno ci fan conoscere l' al-

tra azione che ha luogo al di fuori. Con quest' abile disposizione le due azioni non s' impediscono, non si urtano, non istancano l' attenzione. Anzi l'autore dal concorso delle due azioni ha cavato i più belli effetti della sua commedia; poichè, non essendo costretto a rappresentare quello che avviene fuori della scena, ma a farcene sapere l' essenziale per via di notizie, che se ne danno da quelli che vengono; nasce spesso un contrasto comico tra quello che si dice in casa e quello che si fa al di fuori; e così, mentre Maurizio fa il sentimentale con Clelia, lo vedete tutto a un tratto piantarla, sapendo che ci è danaro a riscuotere.

E che la difficoltà sia stata vinta, si può anche inferire dall' impressione; poichè non mi pare che la commedia abbia generata in nessun punto stanchezza o disattenzione o esitazione negli spettatori, che in mezzo ad un nugolo d' incidenti non hanno mai perduto il filo degli avvenimenti. Ho a dir tanto male della commedia, che ben mi si perdonerà di essermi alquanto indugiato sopra questa parte buona.

Nel giudizio de' lavori d'arte non soglio mai attenermi alle nude regole, che spesso creano un gusto artificiale. Non sono di quelli che innanzi a' casi di Olindo e Sofronia corrono subito con l'animo al paragrafo tale di Aristotile, o innanzi al suicidio di Bruto si domandano se è classico o romantico: simili a quei medici che alla vista di strazianti dolori stannosi senza batter palpebra, dicendo in cuor loro: ecco un bel caso da studiare. Amo la scienza, ma a patto che l' uomo vi si conservi vivo al di sotto; pregio la critica, ma a patto che non falsi o distrugga l' ingenuità de' miei sentimenti. Quando sono al teatro, io voglio godere, e mi c' illudo, e mi abbandono alle mie impressioni come l' ultimo del volgo; tanto che, se alcuno mi domanda allora del mio giudizio, io ho dimenticato Aristotile ed Hegel e Gioberti e tutta la mia scienza, e sto lì confuso ed impacciato, incapace di rispondere altro, se non che: ho riso; ho pianto. Vuoi tu, o critico, giudicare bene? Conserva questa facoltà preziosa, conservati uomo; e guardati sopratutto dalle tue

teoriche, che, scisse dal sentimento, sono vuote e morte astrazioni.

La scienza critica è fondata sulla verità e freschezza delle prime impressioni, che tu devi riandare ed esaminare diligentemente. Siccome la poetica non può tener luogo dal genio, così la critica non può tener luogo del gusto; ed il gusto è il genio del critico. Si dice che il poeta nasce; anche il critico nasce; anche nel critico ci è una parte geniale, che gli dee dar la natura.

Nella Clelia ci sono alcune parti patetiche, ma la Ristori (*Clelia*), il Boccomini (*Vittorio*) ed il Gattinelli (*Maurizio*) hanno pianto soli e troppo; noi ci siamo rimasi indifferenti. Per contrario, si è riso dall' un capo all' altro; nè ci è stato un solo momento che si sia sentito noia o stanchezza, salvo nelle parti serie. Certo, vi sono stati alcuni visi arcigni, alcuni uomini severi, ne' quali certi motti, che faceano ridere attorno, generavano disgusti; i quali aggrottavano le ciglia e gridavano oh! oh!, a gran dispetto di Bellotti Bon, messo in terzo a far ridere, quando la Ristori e Boccomini aveano voglia di piangere. Sono dissonanze incidentali e perdonabili; ma la commedia, nel suo insieme, è stata udita con diletto, ed ha prodotto alcune volte una certa espansione di allegria.

Tale è l' impressione. Io posso ora raccogliermi in me stesso: riflettere su di essa e determinarne il valore. Mi son subito domandato, se l' impressione prodotta sul pubblico avea un carattere estetico. Mi spiego. Si è riso. Ma anche il saltibanco fa ridere; anche tanti melensi in tante conversazioni; anche le scimmie fanno ridere co' loro attucci, con le loro boccacce. Perchè dal riso si possa inferire la bontà di un lavoro comico, è mestieri che il riso esprima la soddisfazione della nostra facoltà artistica, o, in altre parole, che abbia un valore estetico: che svegli la nostra *immaginazione* e la renda operosa. Certo, il poeta si può indirizzare a' sensi, al cuore, alla mente, non però come ultimo scopo, ma come via a giungere fino all' immaginazione. Vi sono, per esempio, de' poeti, che credono di aver fatto tutto,

quando sono giunti fino al pianto; ma vi è anche un pianto inestetico, come è il pianto della Ristori nel terzo atto, dove il pubblico rimane indifferente, perchè la sua immaginazione rimane oziosa. Victor Hugo cápita alcuna volta in questo difetto. Portà tanto lungi il patetico, che il cuore usurpa il luogo a tutte le altre facoltà. Il poeta dee aver cuore, ma non sì che turbi ed inaridisca la fantasia: le Muse sono fanciulle serene, che convertono i pensieri e i sentimenti in immagini. Non è artistico il tuo pensiero, quando m'invoglia a meditare e non a fantasticare. Non è estetico il tuo pianto, quando mi strazia senza scaldarmi. Non è poetico il tuo riso, quando la bocca ride e la fantasia dorme. Una sciabolata ti può far piangere di dolore, ma quel pianto non ha niente di estetico: parte dal senso e rimane nel senso. Per contrario, se tu piangi per paura, l'arte vi può aver luogo, poichè la tua fantasia è turbata da mille immagini ingrandite del pericolo che ti sta sopra, e queste immagini si riflettono e si riproducono negli spettatori: sei poeta tu e rendi poeta lo spettatore. Similmente, una storpiatura di parola genera un riso inestetico, perchè questa buffoneria volgare non ti dà che il fatto materiale, sterile, il confronto della parola storpiata con la parola nella sua integrità; e poi?... e poi niente altro; non ti desta una sola idea accessoria, una sola immagine: parte dal senso e rimane nel senso. Ma, se quella storpiatura ti dà una nuova parola, che abbia un significato opposto alla prima, o che alluda alla situazione o a qualche personaggio; ove sia ciò ben fatto, vi può essere arte; perchè non si tratta più di un semplice confronto o giudizio, ma tutta la situazione, tutto intero il carattere, ti si affaccia innanzi; e, mentre ridi, ti si affollano tante altre idee accessorie in modo che il riso si prolunga e s'innalza fino all'allegria. Ond'è chiaro che non ogni pianto è tragico, nè ogni riso è comico.

Ciò posto, non esito a dire: la commedia del Gattinelli ha prodotta una impressione rare volte estetica. Ha tenuto viva la mia attenzione, mi ha fatto ridere, mi ha fatto

godere; ma non di quel godimento che si gusta innanzi alle bellezze dell' arte e che si chiama estetico. Mi ci sono divertito, come mi diverto a guardare de' fuochi artificiali o le boccacce di un buffone di piazza. E perchè?

Perchè il comico egli lo ha cavato da particolari occasionali, esteriori, volgari, e non dall' intimo stesso della situazione; perchè quegli stessi particolari fanno una impressione *materiale* e passeggiera senza lasciare alcuna traccia nell' immaginazione.

Guardiamo prima alla situazione. Il Gattinelli ha inteso tanto parlare dello scopo morale, e che la commedia dee essere emendatrice de' costumi, e che il vizio dee esser punito e la virtù premiata, e che so altro, che in luogo di abbandonarsi allo spontaneo ed ingenuo sentimento dell' arte, ha dovuto far seco il seguente ragionamento: « Ecco qua un discolo e un giuocatore di borsa, due viziosi in iscena: che ne faremo? La poesia è un sacerdozio; i critici non aprono bocca che non ti parlino di scopo morale. Una commedia senza scopo morale! Tolga il cielo! La passerei bella. Meglio una poesia senza poesia, che senza scopo morale. Bisogna dunque delle due cose l' una, o che i miei due viziosi la finiscano male, o che si convertano a santa vita ». Il Gattinelli ha scelto il partito più mite; ed ecco in mezzo una savia donna, che si propone di emendare il marito ed il suocero. Così il discolo diviene un buon marito e un buon padre, ed il suocero manda al diavolo la borsa e i danari e l' avarizia, facendo in un minuto tante buone azioni, da cancellare tutte le cattive della sua vita. Vi fu chi disse non senza spirito: questi plutomaniaci sono, in verità, buona gente. Un altro chiamò questa la commedia delle conversioni. A dire il vero, in grazia dello scopo morale la commedia finisce col negare sè stessa. Nel giudicare un lavoro soglio per prima cosa spogliarlo di tutti gli accessorii ed afferrarne il sostanziale. Che cosa è in fondo questo lavoro? È la conversione di due viziosi operata da una donna. Scopo

seriissimo, che non ha in sè niente di comico, anzi è la negazione della commedia.

La commedia è la parte prosaica e difettosa della vita, che cerca di farsi valere di rincontro alla poesia e alla morale, a ciò ch'è bello, nobile, generoso, ecc., sostituendovisi e prendendone l'abito esteriore; onde un poeta francese ebbe a dire che la commedia è la scimmia della tragedia. L'uomo vizioso, per esser comico, non dee porsi come vizioso, sentirsi tale, vergognarsene, averne rimorso; in questo caso abbiamo non più la commedia, ma il dramma. Deve egli esser contento di sè, parlar leggermente de' suoi difetti, beffarsi de' nobili caratteri, degli uomini di cuore, come di bambini, puritani, spartani, inesperti del mondo, viventi nelle nuvole, ed opporre al loro ideale il mondo reale, la vita pratica, il positivo; tale è il fondo della commedia. In apparenza, è la negazione della poesia, la caricatura della severa probità ed onestà, la parodia di tutte le virtù, di tutte le grandi azioni che si ammirano nelle tragedie: una scuola d'immoralità. Che si ha a fare? Poniamo in iscena i viziosi e convertiamoli, facciamone gente da bene, risponde il Gattinelli; così salviamo la capra e i cavoli. Così avrai uccisa la capra e non avrai salvati i cavoli; avrai distrutta la commedia nella sua radice e non avrai fatta la tragedia. Immaginate il cardinal Borromeo che si fa a convertire don Abbondio. E voi di quel divino dialogo del Manzoni volete farmene una commedia? E non vedete che il comico lì si dissolve a poco a poco sino alla compiuta negazione di sè stesso? Guardate in ultimo don Abbondio, guardatelo commosso e pensoso; egli è così poco comico, come Maurizio, che finisce col piangere e col dire: *mea culpa.*

E lo scopo morale? Facciamo dunque che i due viziosi sieno in ultimo vituperati, che loro incolga qualche disgrazia. Adagio. O questa fine procede per istretta catena di cause ed effetti da tutti gli antecedenti, ed avrete distrutta la commedia, non ci potendo essere schietta allegria comica, quando lo spettatore vegga a poco a poco balenarsi dinanzi

il precipizio, al quale i due viziosi inconsapevolmente camminano incontro; o questa fine procede per caso, e voi non avrete conseguito lo scopo morale, dicendo lo spettatore in cuor suo: poteva succedere altrimenti. Vedete, dunque, in quanti impacci si dee trovare un povero galantuomo per questo benedetto scopo morale.

Volete voi una ricetta perchè senza stillarvi il cervello conseguiate lo scopo morale? È semplicissima; non ve ne date pensiero: siate artisti, ubbidite all'arte. Credete dunque che l'arte sia in sè cosa immorale, sì che vi bisogni sovrapporle uno scopo morale? Ma la commedia? Che sorta di moralità vi può essere nella commedia? essa che rappresenta il reale, il positivo, la materia, e lo gitta in viso con aria di scherno all'ideale, allo spirito? Qui la quistione si fa seria. E so ben io un saccente che voleva sbandita dalla società la commedia, come scuola di corruzione; e so ben io un pedante, che, frantendendo Hegel, negava alla commedia la qualità di arte. Le due conclusioni vanno insieme. Se la commedia non è morale, perchè è la caricatura di ogni nobile cosa, la commedia non è arte, perchè è la materia che fa la caricatura dello spirito, la prosa che dà la baia alla poesia, il reale che si beffa dall'ideale. Ma ella è l'una e l'altra cosa; è moralità ed arte. In che modo?

Rimanendo commedia, rappresentazione del vizio; e tanto vi sarà più di moralità e di arte, quanto la rappresentazione sarà più viva. Rappresentatemi la plutomania, ma non m'introducete un poeta drammatico che declami pedantescamente contro di essa: le prediche lasciatele al pulpito. Rappresentatemi la plutomania bene, e non sentirete bisogno, per esser morale, di convertire il plutomaniaco, o di fargli rompere il collo. Perchè, quando voi mi rappresentate il vizio, la prosa, la materia, il reale, che si pone esso, e sol esso, come il sostanziale, l'ideale, il vero, il serio della vita, scoppia irresistibilmente il riso. E il vostro riso è un attestato di moralità e di arte. Voi ridete perchè siete un uomo morale ed avete il sentimento dell'arte; perchè vi si rivela

subito il contrasto fra quello che è nelle pretensioni dell'uomo vizioso e quello che è nella vostra coscienza. Rendete il vizio ridicolo; fateci ridere a spese di Maurizio; il riso è più morale che tutte le conversioni e le punizioni del mondo. Aristotele dicea che il pianto purga le passioni: anche il riso. È inutile avvertire ch'io parlo di difetti e non di colpe, le quali non generano riso, ma orrore e disgusto, e non appartengono alla commedia.

Per questo mal compreso scopo morale il Gattinelli, non contento di Clelia, introduce nell'azione un poeta, che è come il moralista della commedia. Qua predica contro la plutomania, là contro la vita licenziosa; Clelia è il missionario, egli è il predicatore; ed hanno stretto lega offensiva e difensiva contro i due formidabili viziosi, contro il plutomaniaco padre ed il discolo figlio. Che cosa è avvenuto? Che si ride a spese del predicatore, contro l'intenzione dell'autore. Quando in effetti Vittorio o Luigi Ardenti gli rispondono per le rime, il pubblico ride insieme con loro; ride non di loro, ma del poeta drammatico, che così fuor di luogo viene a sciorinarti le sue lezioni; ride non de' suoi sentimenti, ma della sua pedanteria.

Lo scopo dunque di questa commedia non è comico; pure la commedia potrebbe, fino a un certo punto, andare avanti, se i mezzi fossero comici, se l'azione si potesse svolgere comicamente. Ma è peggio ancora.

Quali sono le situazioni? Un uomo, che ha abbandonata la moglie già madre; che s'innamora della figlia senza conoscerla; che incontra la moglie in casa del padre suo dopo quindici anni; ha ottenuto il perdono, nel sommo della felicità ha la notizia di aver perduto alla Borsa tutto il suo. Un padre di famiglia, che per avarizia scaccia di casa il figlio, da cui ha la vita salva in un tumulto popolare, mezzo di riconciliazione; che tende insidie ad un onesto operaio, padre anch'egli di famiglia, per subissarlo; che, credendo di rovinar quello, rovina il proprio figlio; che riconosce nella sua innamorata la moglie del figliuolo. Una donna, tradita dal

marito, che soffre con eroica serenità la miseria e la sventura; che s'introduce in casa il suocero per racquistare un marito ed uno stato; che è costretta a far lieto viso a tutti e mescolarsi negli scherzi di una famiglia leggiera. Che momento solenne è il suo incontro col marito! Con che rimescolamento si sente la sua romanza! Con che trepidazione si attende l'abboccamento tra' due sposi! E queste situazioni sarebbero comiche? Ma qui vi è materia da dieci tragedie!

Quali sono gli affetti? Trapassi subiti a grandi gioie, a grandi dolori; rimorso e vergogna e pentimento nel figlio, e nella gioia del perdono, racquistando moglie e figlia, ecco sopraggiungere l'angoscia della miseria, rovinato, e rovinato dal padre; nuovi rimorsi, nuovi dolori, nuove gioie. E quanto contrasto di affetti nella donna! quante ansietà! quanti passaggi dal timore alla speranza, dal riso al pianto! Non parlo del suocero che in una sola giornata soffre le agitazioni di tutta intera una vita. Questi affetti corrispondono ad un tragico *pathos*, e giungono spesso fino allo strazio.

Quali sono i caratteri? Un figlio discolo, ma già attinto dal rimorso: per entro alla sua leggerezza penetra un elemento serio, che, a poco a poco, se ne insignorisce e consuma ogni parte comica. Un padre, fatto dall'avarizia crudele, snaturato padre, cattivo uomo, più odioso che comico, ma che dall'amore viene a poco a poco emendato, rifatto, reso capace di nobili e generose azioni. Una donna, cinta dalla doppia aureola della virtù e della sventura, carattere assolutamente serio, posto lì per annichilare con la sua presenza ogni specie di comico. Sono, questi, caratteri stupendi in un dramma, assurdi in una commedia.

Si potrebbe dire che qui è solo quistione di parole. Vi spiace che il Gattinelli abbia intitolato il suo lavoro *commedia*? E voi chiamatelo *dramma*. Ma no. Il Gattinelli ha voluto fare da senno una commedia: cavare da queste situazioni, da questi affetti, da questi caratteri una commedia; ed ha guastato situazioni, caratteri, affetti. Della sua concezione, la natura ha fatto un dramma; egli ne ha fatto

una commedia. Ora lo scrittore può concepire a questo o a quel modo; ma, quando ha innanzi bella ed intera la sua concezione, non è più libero, dee ubbidire a quella.

Lo scopo è serio; ma il Gattinelli volea fare una commedia e gli ha tolto ogni serietà. Clelia con una romanza trionfa; con due parole converte lo sposo; con due occhiate trasforma l' avaro. Sembra piuttosto uno spettacolo di magnetismo o di magia, che una seria rappresentazione di una azione umana. Il lavoro dovea consistere nei mezzi adoperati da Clelia per emendare il marito ed il suocero: questo, che, il sostanziale, si riduce a due o tre scene. Per conseguire il suo intento, dovea ella rivelarsi in tutta la serietà e profondità del suo carattere, non potendo nascere i grandi effetti, che da caratteri fortemente pronunziati. Ma il Gattinelli ha cominciato dall' annullare il carattere principale, togliendogli ogni contorno, ogni disegno, ogni gradazione, cioè a dire ogni personalità ed ogni bellezza. Clelia non è propriamente una creazione, un carattere artistico; perchè Clelia è in sè un carattere serio e tragico; e l'autore, che volea fare una commedia, si è veduto costretto a presentarlo di profilo con colori sbiaditi, in superficie, cioè a dire, ad annullare in esso ciò che ha di vitale e di personale, e a farne una vuota generalità. Pensate un po'. È una donna sola, abbandonata da tutti; in casa del suocero, incognita, straniera, amata dal padre di suo marito, in mezzo a persone sciocche o frivole o perverse, rassegnata nella sventura, forte di proposito, con un fine fisso innanzi alla mente ch'ella persegue a traverso tutti gli ostacoli. Dee dissimulare i suoi sentimenti, ridere spesso, mentre il suo cuore piange, esitare, sperare, temere, con la mente in continua tensione, col cuore in continui palpiti, con innanzi una cara figliuola, che raddoppia le sue agitazioni, che inconsapevole inacerba il dolore volendo temperarlo, che con le sue innocenti domande porta l'affetto fino allo strazio, che le impedisce ogni espansione. Sviluppate un po' tutto questo, e voi

avete una stupenda creazione. Ma si volea fare una commedia, e la commedia ha ucciso questo carattere.

Il discolo si presenta in iscena, quando è già agitato dai rimorsi. Il processo naturale del lavoro dee condurre a questo: che il nuovo uomo si mostri in lui con una crescente vivacità, che lo purifichi sempre più, che il comico si vada ognora più estinguendo; insino a che sparisca affatto, dal punto che conosce la moglie. Qual momento! Non solo il comico sparisce, ma sottentra in folla quanto di tenero o di straziante ti dà la tragedia. Ma tutto questo non era ne' conti del Gattinelli. Per fare una commedia, ha guastato Clelia, ed ora ti guasta Vittorio. Il comico sopravvanza; que' rimorsi sono capricci labili, che vanno e vengono, che non lasciano alcuna orma, che non partoriscono alcuna azione; sono un fantasma fuggevole, che si affaccia ed è cacciato via da una risata; e si rimane nel comico. Ma, quando gli giunge all'orecchio la voce della tradita moglie e la situazione diviene assolutamente seria, il Gattinelli si guarda bene dal rappresentarla, dallo svilupparla: come si fa in una commedia? L'azione è sì rapida, sopravvengono tanti personaggi comici, tanti accidenti, che gli affetti più serii trovano appena una interiezione per dire: vedete che ci siamo anche noi.

Il giocatore di borsa non è in sè un personaggio comico: troppo egli è odioso. Non si tratta di un vizio, d'una inclinazione irrefrenabile al gioco; Maurizio è un cattivo uomo, che per sete di guadagno commette cattive azioni. Si può, per esempio, rappresentare comicamente il vizio dell'avarizia, come han fatto e Plauto e Molière e Goldoni; ma non le cattive azioni che ne sono conseguenza. Un avaro, che per danaro ruba o ammazza, non è più materia da commedia, ma da forca. Maurizio che, col riso sul labbro, gitta nella miseria un padre di famiglia! che, con la costanza dell'odio, non lo perde mai d'occhio! che torna giubilando e cantando *alleluja* nella credenza di averlo rovinato e scopre di aver rovinato il proprio figlio! Ma tutto questo, grazia a Dio, non è commedia. Non siamo ancora tanto corrotti, che si

possa ridere di queste cose: questo fa fremere. Maurizio è carattere da dramma: carattere nuovo e stupendo. Che orizzonte si presentava al Gattinelli! I freddi calcoli dell'interesse; le colpevoli agitazioni e trepidazioni del giocatore; le subite vicissitudini della borsa; e non fantasticare che oro, oro ammonticchiato sulle rovine di tanti infelici, ed appiattarsi come tigre per stendere le unghie all'improvviso, e fare un risolino d'amicizia all'operaio che tu vuoi rovinare, e cacciare tuo figlio, e rinnegare tua nuora, ed affamare i tuoi concittadini, e questo ridendo, facendo croci, prendendo l'aria dell'uomo dabbene! Tale è Maurizio. E nondimeno egli ama; e l'amore fa rivivere il suo cuore e lo purifica e lo nobilita innanzi a' suoi occhi e ne fa un altro uomo. Ecco il Maurizio, che nasce direttamente dalla concezione del Gattinelli. Ma che ha fatto egli? Ciò che vi è di odioso e di tristo lo ha lasciato lì crudo, senza rappresentazione estetica, e per farne un carattere comico si è gittato nel luogo comune dell'avarizia: volea fare una tazza, n'è uscito un orciuolo; ha ritratto un lato accidentale di quel carattere. Non parlo poi dell'amore, che vi sta senza serietà, senza sviluppo; è il luogo comune del vecchio innamorato, che fa ridere alle sue spalle. *Ardo, ardo,* esclama egli, domandando notizie delle granaglie e dell'orizzonte politico; e Luigi Ardenti gli risponde con molto buon senso: *Bagno gelato, bagno gelato.* È un amore ridicolo, da cui non può uscire alcun serio effetto, tanto meno una così miracolosa conversione. Del resto, noto con piacere, che qui ci è la sola parte comica, che sia cavata dall'intimo stesso della situazione. Maurizio è avaro ed innamorato; e l'autore ha saputo giovarsi di questo contrasto per cavarne alcuni comici effetti.

Che dirò degli affetti? che della situazione? I più gravi avvenimenti, che dovrebbero straziare o intenerire i cuori, hanno appena l'onore di qualche esclamazione. Eppure quegli avvenimenti determinano il significato della favola, ne costituiscono la parte integrale. Il marito riconosce in casa

del padre suo la moglie, da lui tradita, dopo quindici anni: ciascuno si attende una effusione, un contrasto di sentimenti. È vero che il marito si sente venir male, mezzo comodissimo per dispensarlo dal commuovere e dal mostrarsi commosso. Gli svenimenti suppongono o precedono l'espressione dell'affetto; ma qui si finisce con alcuni pettegolezzi, e, dopo usciti gli altri personaggi, il marito dice a due suoi amici: « Non sapete? Ho trovato mia moglie. — Come? Tu hai moglie? — Una moglie ed una figlia. » — Per non guastar la commedia, l'autore ha guaste tutte le situazioni, tutti gli affetti.

La concezione è seria; il Gattinelli vuol farla comica, e te la mutila, te l'ammiserisce. La concezione richiede una Clelia operosissima, da cui partano in gran parte gli avvenimenti, che eserciti un gran potere sulle situazioni, che modifichi i caratteri, determini gli affetti, che sia anima dell'intrigo. Tutto questo si riduce a poche scene. Situazioni, caratteri, affetti, scopo e mezzi, parte è soppresso, parte abbreviato, parte sformato. Che resta? Come il Gattinelli ha potuto riempire tre lunghi atti? Come in una situazione tanto seria destare così spesso il nostro riso?

Il Gattinelli è ricorso a'luoghi comuni. Nè potea altrimenti. Se vuoi cansare i luoghi comuni, tu dei porti innanzi il tuo argomento, e profondarviti senza guardarti intorno. Ma l'argomento non gli dava la commedia, ed egli l'ha cercata in mezzi esteriori, e però generali ed astratti. Vi sono certi caratteri e certe situazioni generiche, divenute oramai convenzionali. Tali erano le maschere della nostra antica commedia dell'arte: il Pantalone, il Brighella, l'Arlecchino, ecc. Tali sono nel nostro teatro una fanciulla curiosa, una vecchia che fa la giovine, un'amante dispettosa, una servetta venale, un poeta pedante, un cacciatore di doti, ecc. Nel lavoro del Gattinelli vi è una vera pioggia di tali ingredienti, reminiscenze di repertorio. Egli ha alle mani un intrigo complicatissimo, due azioni da menare innanzi, due viziosi da rappresentare, il discolo ed il giocatore di borsa:

ha materia da due commedie. Ma tutto questo è trascurato: la vera commedia è posta ne' caratteri accessorii, ed il padre ed il figlio, personaggi principali, fanno ridere, non per la parte che si attiene alla situazione, ma per quello che vi è di comune e di convenzionale nel discolo, nell'avaro, nel vecchio innamorato. Tutta questa materia da repertorio è passata per la testa del Gattinelli senza riceverne alcuna impronta. Un carattere, perchè sia una creazione, dee aver una personalità: vedete i personaggi del Goldoni. Con quanta precisione son disegnati! Con quanta sagacia son distribuite le mezze tinte, i chiaroscuri, le gradazioni! Come tutto è compenetrato, situazioni, caratteri, sentimenti, sicchè ciascuna commedia ti pare una sola persona! Al Gattinelli sfugge ciò che un carattere ha di proprio e d'intrinseco, la sua anima; e non gli restano che contorni indeterminati e comuni a tutta la specie. E però osserverete che i più felici effetti comici egli li trae, non dall'intimo del personaggio, ma da rapporti tra cose disparate che si trovano insieme.

Avendo profuso nella sua commedia caratteri ed incidenti, nascono dal loro incontrarsi contrasti ridicoli. In una scena Andrea paga per Maurizio, Luigi Ardenti sospetta di avere un rivale, il poeta racconta un suo dramma a Vittorina, sua fidanzata. « Chi vi ha dato questo danaro? », domanda Maurizio ad Andrea. « Chi è il mio rivale? », domanda Luigi ad Agata. A domanda contemporanee succedono risposte contemporanee. « Uno che ha cuore più umano del vostro.— Uno che ha maniere più insinuanti delle vostre ». Ritornano i primi: « Si rovinerà. — Lo ammazzerò ». Rispondono i secondi: « Non si rovinerà — Non lo ammazzerete ». « Il dramma è finito », conchiude il poeta. « Il negozio è liquidato », conchiude Maurizio (1). — Queste antitesi simmetriche e grossolane sono indizio di povertà comica. Al che si aggiunge che la parte comica manca per lo più di delicatezza ed è indirizzata alla parte più materiale della nostra

(1) Vedi atto I, scena IX.

natura, scendendo talora fino alla più volgare buffoneria: equivoco di parole, allusioni poco delicate, motti da trivio, comico di occasione. In verità, ci è di che maravigliarsi, veggendo il Gattinelli, che pure è uomo di spirito, mettersi sotto la protezione del vino di Caluso per ottenere gli applausi dell'uditorio (1).

Qui vi è ben poco di poesia. Il riso che nasce da rapporti o confronti, da equivoci o controsensi, da caratteri convenzionali, comuni, *esauriti*, rimane sterile, senza alcun potere sulla fantasia, senza che ti desti alcuna idea accessoria, senza valore estetico.

Il Gattinelli ha amato meglio di parlare a' sensi del suo uditorio. Sono pochi quelli che intendono e pregiano le delicate bellezze dell'arte; un pubblico di così fino gusto è argomento di una perfezione estetica, alla quale non siamo ancora giunti. Siamo più avanti per rispetto alla musica e al canto, che per rispetto alla poesia. Una falsa espressione nel tono o nel gesto di un attore facilmente ci sfugge; una stonatura è subito ripresa.

Il Gattinelli s'è rivolto a' nostri sensi. Dilettiamo gli occhi, egli ha detto, disponiamo in modo le cose che vi sieno de' quadri, dei contrasti simmetrici, delle illusioni ottiche. E poi moltiplichiamo personaggi ed accidenti; serriamo il dialogo; sopprimiamo gradazioni e mezze tinte; facciamo una commedia a vapore, sì che lo spettatore passi di cosa in cosa, allettato sempre da novità, da varietà. Che n' è nato? Non ci e una sola azione sviluppata, è un correre e correre, un succedersi rapido di fatti, come di città in un

---

(1) Il De S allude al seguente passaggio dell'atto I, scena XI:

VITTORIO. Su via, bando alle frivolezze, e inauguriamo una volta questa benedetta società con un brindisi fatto col cuore. Bottega? Sciampagna!

ANDREA. E perchè cementare una società nazionale con elementi forestieri? Manchiamo forse di buoni vini paesani? Emilio? Vin di Caluso! *(Emilio va correndo a servirli, poi ritorna col vino richiesto e bicchieri).*

panorama. L'occhio è così esercitato, che non dà un istante di vita all'anima, non ci dà tempo di pensare, di fantasticare, di operare noi a nostra volta sullo spettacolo, di appropriarcelo e compierlo con la nostra immaginazione: rimaniamo storditi, passivi, con gli occhi aperti, con l'anima vuota. È la poesia nello stato d'infanzia o di decadenza, o quando siamo ancora tutto sensi, o quando esausti e decrepiti non ci rimane altro che il senso.

Ma io sono troppo severo col Gattinelli. Non ho potuto smettere l'abito di guardare anche nei lavori infimi alla perfezione. Nella presente mediocrità è pure non piccola lode fare una commedia che non ti annoia, che ti fa ridere, che ti tiene allegro, che attira, se non altro, la vista. Il Gattinelli ha una lunga esperienza del teatro, ed ha scelto i mezzi ch'egli sapeva più acconci a fare effetto. Per esempio, non ha posto alcuna cura nello stile; la sua lingua è una specie di lingua franca, un italiano corrotto, come si parla a Torino o a Napoli. E che perciò? Chi vuoi che ponga mente allo stile o alla lingua? Non siamo ai tempi che un Ateniese torceva il muso ad una frase o ad una parola men che elegante.

Ben so che cosa il Gattinelli potrebbe rispondere.—Voi siete un utopista, voi, con le vostre critiche! Perfezione, ideale, concezione, situazione! Le sono novelle. Io conosco il teatro e il mio pubblico, e mi governo coi tempi. Che mi contate voi d'impressione estetica e non estetica, di convenzionale e di personale? Sapeva ben io quel che mi faceva. —

Non ne dubito; non solo egli sapeva quel che si faceva, ma l'ha fatto benissimo. Dialogo rapido, quadri ben concertati, spettacoli svariati, sceneggiatura ben compresa, abilità tecnica non comune, azioni a passo di carica, moto perpetuo senza un istante di languore, sono tali pregi, che il Gattinelli se ne dee contentare. In questo genere di lavori tutto sensi, in cui lo spettacolo può più che le parole, egli tiene uno dei primi luoghi. Certo, un artista coraggioso, conscio delle sue forze, può molto osare; e s'egli si levasse in più

alta regione, se sapesse parlare al cuore, se l'attenzione che molti pongono nelle scene, nelle vesti, nella parte mimica e spettacolosa, in tutto ciò che è esterno, sapesse egli attirarla potentemente al giuoco delle passioni e dei caratteri; son certo che la parte anche più grossolana del pubblico lo intenderebbe e lo seguirebbe. Un buon pubblico forma i grandi artisti; e un buon artista ti crea un buon pubblico: vi è reciprocanza di azione. Ma il Gattinelli non ha confidato in sè stesso, ed ha scelto la via più sicura; meglio primo in paese, che secondo in città. Vedremo chi sarà colui, che il primo oserà, e che avrà più fede in sè stesso e nel suo uditorio: colui sarà il ristauratore del Teatro Italiano.

III.

LA FEDRA DI RACINE.

[Anche quest' articolo fu pubblicato nella *Rivista contemporanea*, vol. V, A. III, fascicolo di febbraio 1856, pp. 597-615. E, come del precedente, ne traemmo notizia dal libro del Ferrieri, che la cita e ne riferisce qualche brano. Lo studio sulla *Fedra* si riattacca ai parecchi saggi su opere drammatiche (dell'Alfieri, di V. Hugo, del Ponsard) e su critici drammatici (Janin, Veuillot, Saint-Marc de Girardin) che il De-S. scrisse appunto negli anni 1855 e 1856 e raccolse poi nei *Saggi critici*. Se non fu raccolto anche questo sulla *Fedra*, crediamo che ciò fosse per semplice dimenticanza, non parendoci che volesse escluderlo di proposito, come ci pare evidente per quegli articoletti del *Piemonte* che poi ristampò Vittorio Imbriani col titolo di *Scritti critici* (Napoli, Morano, 1886)].

Di lavori nuovi non si è rappresentato al Carignano, dopo la *Clelia* del Gattinelli, che una commedia, intitolata: *Le Facce di bronzo*. Non ne ho a dir nulla: è una commedia nata morta: nè vo' aggiungere i miei biasimi a quelli degli spettatori e della stampa. Noterò solo due suoi pregi non comuni: è scritta in buona lingua, castigata e disinvolta ad un tempo, ed è sparsa di parecchi motti spiritosi, la più parte originali. Sembra lavoro di un uomo di sano gusto: niente che miri all'effetto, che solletichi i sensi; l'autore ha mirato al semplice e al naturale. Ma il semplice è spesso arido, ed il naturale è spesso volgarità: una commedia che non si aiuti di mezzi esterni e meccanici dee supplirvi con

la vivace pittura de' caratteri e de' sentimenti; quanto la superficie è più magra e squallida, tanto dee essere più ricca la vita interiore: l'autore ha cansato il seicento, ed è caduto in piena Arcadia; non ti dà il falso, ti dà il vuoto.

Ben lavoro nuovo si può chiamare per noi la *Fedra* di Racine, che in veste italiana è stata per più sere applaudita al Carignano. Oggi non si può nominar la *Fedra* che il pensiero non corra tosto alla *Mirra*; non si può pensare a Racine che dietro a lui non si drizzi l'ombra di Alfieri; e questo consociato con mille pettegolezzi e vanità e gelosie, di cui prima la stampa francese ci ha dato l'ignobile esempio (1). La critica oggi è una specie di mare morto, sulla cui superficie immobile vedi a galla ogni specie di lordura; all'entusiasmo artistico, alla discussione de' principii, che testimoniano vivo in un popolo il culto dell'arte e della scienza, sottentrano piccole passioni e meschini intrighi e grossolani pregiudizii. S'è fatto un gran dire intorno alla Fedra e alla Mirra: che cosa è nato di tutto questo baccano? Nessun lavoro serio.

Argomentatelo dalle quistioni che si sono poste, poichè il porre la quistione così o così è indizio dello stato in cui si trova la scienza, del modo in cui è concepita. Eccone un saggio.

1.° La *Mirra* è una cattiva tragedia, perchè non rassomiglia alla *Fedra*. 2.° La *Fedra* e la *Mirra* sono tragedie immorali. 3.° Molti fatti nella *Fedra* sono improbabili. 4.° Racine ha tolto di peso molte situazioni e luoghi interi da Euripide. 5.° La *Mirra* è migliore della *Fedra*, perchè è meno collegata con i tempi ed i costumi antichi. 6.° La *Fedra* di Racine è una concezione moderna e cristiana; Ippolito e Aricia sono personaggi moderni, ecc.

Queste quistioni sono i luoghi comuni della critica. Non

---

(1) Allude alle critiche del Janin e del Veuillot, alle quali si riferiscono i suoi articoli citati nell'avvertenza. Quelle critiche presero occasione dalle recite che della *Mirra* fece a Parigi, nel 1855, Adelaide Ristori.

disconosco la loro importanza; nel tempo in cui furono poste, destarono ardenti discussioni, diedero un vivo impulso agli intelletti; e ciascuna è stata un momento essenziale nella storia della critica. Questa scienza, come tutte le altre, si è andata formando a poco a poco; ha avuta anch'essa le sue ipotesi, i suoi sistemi, i suoi filosofi, i suoi pedanti. Ciascun sistema critico è la scienza considerata da un lato solo che si pone come tutto, è una forma che si pone come sostanza; esso dileguasi innanzi ad un sistema superiore in cui ricomparisce nella sua vera natura, cioè non più come il tutto, ma come parte. Quel sistema superiore è una concezione più vasta, un orizzonte più largo, ma non ancora il tutto, il sostanziale; eppure si pone anch'esso come tale; poichè gli uomini hanno bisogno di vedere, nel sistema da loro seguito, non solo la verità, ma tutta la verità. Di questi diversi sistemi rimangono alcune idee, che penetrano nelle scuole, nelle conversazioni, nella vita comune: idee disparate e spesso contradittorie, appartenenti a sistemi opposti, le quali diventano il patrimonio, il repertorio degli uomini estranei alla scienza, messe insieme e infilzate così a casaccio. Un critico t'istituirà un parallelo, ti farà della moralità di una tragedia un caso di stato, ti sosterrà il carattere moderno della *Fedra* francese; e non si accorge il valente uomo ch'egli spazia fra luoghi comuni, che queste quistioni, che una volta aveano il loro interesse, non hanno piu un senso oggi, e che egli accozza e confonde ciò che appartiene a diversi ordini d'idee.

Voi m'istituite de' paralleli: biasimate la *Mirra*, perchè non rassomiglia alla *Fedra*; la Fedra francese, perchè è diversa dalla greca. Ma questa critica a paralleli oggi è un esercizio accademico, un mezzo comodissimo per riempiere con poca fatica le lunghe appendici dei *Debats* e del *Siècle*, un seicentismo critico, discorsi brillanti tutto a rapporti ed a concetti. Il parallelismo ebbe il suo significato, quando la critica avea per fondamento certe regole e certi esemplari, con cui si ragguagliavano tutte le opere d'arte: furono i

tempi dell'autorità o della tradizione. Quel criterio non è più riconosciuto, ma è rimasto il mal vezzo di far paralleli. Ho mostrato in un mio giudizio intorno alla *Mirra* (1), quanto sia diversa la concezione alfieriana da quella di Racine, non ci essendo di simile che il fatto materiale, un amore incestuoso. Janin vuole che la *Fedra* sia il modello, e che la *Mirra* debba rassomigliare a quello che nasce da questi paragoni assurdi? Il critico vede la superficie, i lati esterni e comuni per i quali i due lavori si toccano, e non ciò che ciascuno ha di proprio, la personalità, che è solo sè stessa, incomunicabile ed incomparabile. Ora in questa personalità, in questa vita interna è il sostanziale di un lavoro.

Voi chiedete se la *Fedra* è una tragedia morale. Questa quistione fa parte di un altro sistema. Si credette un tempo che la poesia fosse un mezzo per insegnare ed emendare *delectando*. Dante, Tasso, Gravina, Zanotti, Boileau appartengono a questa scuola, alla scuola dell'*utile dulci*, della *dottrina che s'asconde sotto il velame dei versi strani,* del *vero condito in molli versi.* Ma è già un secolo che si predica contro a questa dottrina: nè ci è trattato di estetica, il cui primo capitolo non ragioni dell'indipendenza dell'arte: leggete Schelling ed Hegel e Cousin e Gioberti. La moralità non è conseguenza dell'arte, ma il presupposto, l'antecedente; l'effetto estetico non è possibile in voi, quando non siate già un essere morale. Ditemi: perchè Fedra soffre? e perchè il suo soffrire v'impietosisce? Fedra soffre, perchè ha il senso morale, e impietosisce voi, perchè voi pure avete il senso morale. Ella soffre, perchè la sua passione è in contrasto con la sua coscienza; e voi v'impietosite, perchè, uomini morali, anche voi immaginate le angosce di questa lotta interiore, e compite con la fantasia lo spettacolo che vi presenta il poeta. Togliete la coscienza a Fedra, fatene un Borgia, un Jago; e la tragedia sarà ancora morale, perchè la coscienza è spenta in lei, ma non nel poeta, ma non in voi:

(1) Vedi nei *Saggi critici,* p. 191, 195.

la vostra moralità si manifesta nella vostra impressione, l'orrore. La moralità dunque preesiste all'arte, non è prodotta da essa. Il vostro riso, la vostra pietà, il vostro orrore testimoniano che voi siete un essere morale. Ma nella rappresentazione il vizio trionfa! Non è vero; se il vizio vi desta il riso o la pietà o l'orrore secondo le sue gradazioni, ciò che trionfa non è il vizio, ma è l'umana coscienza. Questa teorica è compresa benissimo in Germania, ed anche in Francia, se ne eccettui il reverendo padre Veuillot, che trova la Fedra francese più pagana della Fedra pagana (1). Solo in Italia si sente parlare ancora di scopo morale, il che significa che tra noi in generale non si concepisce ancora l'arte, come arte; che si confonde, come si facea prima, con altre discipline; che l'arte è considerata come una semplice forma senza contenuto proprio, una specie di segretario a' servigi della morale e della scienza, destinato a porre in bello stile i pensieri del suo padrone.

Nella *Fedra* vi sono molti fatti improbabili, sostiene un altro. — Fu già un tempo che la critica venne ridotta ad una specie di processo criminale, ad un calcolo di probabilità con tutti i suoi antecedenti, concomitanti e conseguenti. Giudicavansi i fatti poetici col criterio del reale. A questo ragguaglio l'arte stessa è una grande improbabilità, anzi un assurdo. Quelli confondono l'arte con la morale, questi con la realtà; coloro ne fanno una predica, costoro ne fanno una copia.

Racine — esce in mezzo un quarto — ha tolto molte situazioni da Euripide; egli è un plagiario. — E non vede che i fatti materiali e le situazioni sono la materia ancor grezza ed inorganica, che il poeta può prendere, dove la trova, nella sua fantasia, ne' libri, nella natura. Immaginare delle situazioni è da tutti; ma fin là non mi avete fatto ancor nulla; non ci è ancora poesia.

Tutte queste osservazioni appartengono ad una critica, in-

---

(1) *Saggi critici* p. 191.

vecchiata ch' è già molto tempo. Coloro che considerano nella *Fedra* ciò che vi è di antico e di moderno nella concezione, seguono un sistema critico non vecchio, ma non meno parziale ed insufficiente. Ecco un magnifico lavoro di architettura. E voi mi dite sentenziosamente: guardate; è una cattedrale di stile gotico. Gran mercè. Ma ci sono cattedrali pessime, mediocri e bellissime. E parimente una concezione può esser moderna e cristiana, e insieme sciocca, mediocre. Non basta il dire: Aricia è una concezione moderna e cristiana; ciò che più importa è di sapere se Aricia sia una creatura poetica. La qualificazione di moderno e cristiano può esser buona a classificare un lavoro, non a determinare la sua eccellenza.

Ecco una ipotesi che mostrerà meglio la vanità di queste osservazioni. Poniamo che una tragedia sia fondata su di una concezione moderna e cristiana, originale, probabile, morale; sarà perciò una buona tragedia? E se no, la vostra critica è dunque insufficiente, senza scopo, inetta a determinarmi, ciò in che è posta la bontà di un lavoro d'arte.

Sceglierò un illustre esempio. Guglielmo Schlegel ha scritto un lungo giudizio sulla Fedra greca e francese, intitolato: *Comparaison des deux Phèdres.* È un lavoro fatto con quella serietà ed accuratezza, che è pregio de' critici tedeschi, e vi sono trattate molte quistioni importanti, e confutate alcune false opinioni. Tra l'altro, è degno di nota ciò che dice del fondo morale e religioso del dramma greco, e la sua confutazione di un pregiudizio molto comune a' suoi tempi, ed anche oggi, che nella tragedia, per conseguire lo scopo morale, gli scellerati debbano essere puniti e premiati i buoni. Se consideriamo il suo giudizio per rispetto alla critica antecedente, vi è certo un gran progresso. Quando Laharpe affermava che *Racine a partout substitué les plus grandes beautés aux plus grands défauts* (1); Schlegel fa-

(1) Le annotazioni di Laharpe alla *Fedra* ci mostrano la vacuità di questo critico tanto celebrato a' suoi tempi. Sono per lo più escla-

cea cosa utile a mostrare l'eccellenza del teatro greco e dell'*Ippolito* di Euripide. Quando i critici francesi sostenevano essere il teatro francese lo stesso teatro greco continuato e incomparabilmente più perfetto; Schlegel facea bene a notare la differenza sostanziale che è tra' due teatri e la superiorità del greco. Quando i critici rimanevano estatici innanzi a' versi, alle frasi, alle parole, Schlegel provvedeva alla dignità della critica, alzandola all'esame de' caratteri, degli affetti, di ciò ch'egli credeva l'essenza della tragedia.

Ma Guglielmo Schlegel non comprende ciò in che è posta l'essenza dell'arte. Il suo orizzonte è più largo, le sue osservazioni procedono da principii più elevati, ma ancora accessorii ed inessenziali. Vi si vedono molti dei difetti che io ho notati innanzi.

Fonda il suo giudizio su di un parallelo tra le due *Fedre*. Eccoci già a' paralleli. In luogo di esaminare la concezione di Racine in sè stessa, le mette di fronte quella di Euripide (1); e mi maraviglio come un critico così acuto non

---

mazioni di maraviglia, frasi generali, lodi superlative che non lasciano niente di determinato nella mente, se ne eccettui qualche osservazione grammaticale o rettorica intorno all'intrigo. Eccone un saggio: *La scène entière est un modèle étonnant de toutes les beautés tragiques et poétiques dans leur perfection: intérêt, dialogue et style, tout y est au plus haut point. — On dirait que toutes les fois que Racine se sert de ce qu'un autre a fait, c'est pour montrer comment il fallait faire. — Il semble que quand Racine marche tout seul, il n'a d'abord suivi des modèles, que pour faire voir combien il savait les devancer. — Ce qu'il emprunte, devient toujours meilleur entre ses mains. — Et que peut-on dire et sentir de plus déchirant quand on aime? — O grand peintre de la nature et des passions! Cette conception si vraie et si intéressante est non seulement hors de toute comparaison avec Euripide, mais même n'a rien de commun avec tout ce qu'on a vu en aucun temps sur la scène.* È il fraseggiare di tutti i critici cho non vogliono prendersi l'incomodo di pensare. *(Nota del De-S.)*

(1) A quei tempi erano in voga i paralleli, ed i classici erano il termine di paragone. Sono note le interminabili comparazioni sul merito degli antichi e de' moderni. Laharpe trova Racine sempre superiore ad Euripide, e la sua ammirazione lo rende scioccamente villano verso gli altri; Schlegel, fondatore di una nuova critica,

abbia veduto la differenza sostanziale che è tra le due concezioni. A suo parere, Racine ha seguito in tutto Euripide, solo raffazzonandc e modificando ne' particolari la tragedia greca per accomodarla a' costumi francesi. Ma le modificazioni di Racine sono sostanziali, sì che ne è uscita una concezione affatto diversa, forse senza accorgersene egli stesso.

La tragedia di Euripide non è la rappresentazione di questo o quel carattere, di questa o quella passione. È una vasta composizione, tutto un mondo, con grandezza epica, con movimento lirico: il significato è nel suo insieme.

È una lotta in cielo ed in terra; Venere e Diana s' incarnano, si umanizzano in Fedra ed Ippolito; in cielo la lotta e fuori de' legami della natura, fuori delle turbazioni terrene, in terra è passione, colpa e morte; le potenze superiori signoreggiano la natura e rompono le sue leggi, invano repugnanti i mortali. In questo mondo mistico, in cui il libero arbitrio non ha ancora piena coscienza di sè, in cui epopea, dramma e lirica s' incontrano, si confondono, dove accanto allo strazio delle passioni trovi l' immutabile serenità de' celesti, e l' azione va spesso a sciogliersi ne' lirici concenti del coro; tutto è in armonia, e la vita penetra nelle minime parti.

Questo mondo armonico è stato guasto da Seneca, che, rompendo ogni misura e gittando nell'ombra le altre parti, pone di prospetto Fedra e attira su lei l' attenzione. Nelle tragedie di Seneca comincia già a trasparire la caduta degli Dei e la libertà dell'anima; se non che, povero di poesia e messo in un mondo che non era già più il mondo pagano,

---

non avrebbe dovuto seguirlo per questa via; ma, sviato dalla polemica, tira innanzi, e, passando anch' egli la misura, trova tutto da biasimare in Racine, tutto da lodare in Euripide; ci si vede l'ardore di un avvocato che ha innanzi l' avversario, non il sereno giudizio di un critico. Lodo la sua temperanza e cortesia nel linguaggio, che fa contrasto col fare avventato ed insolente di Laharpe; ma chi ben guardi scoprirà quanto ci è di eccessivo e di violento sotto a quella tranquilla apparenza. *(Nota del De-S.)*

ma nè ancora il cristiano, questa nuova situazione vi sta impacciata e contradittoria, quasi germe o presentimento oscuro del dramma moderno. Nel suo *Ippolito* egli si propone di rappresentarci in tutte le sue gradazioni una passione incestuosa; l'orrore è la sua musa e la corte di Nerone la sua ispirazione. L'innaturale vi è condotto fino alla sfacciatezza, e la dichiarazione di amore che la madre fa al figlio è degna de'contemporanei di Caligola e di Messalina.

Questo mondo poetico, guasto da Seneca, è stato sfasciato da Racine; Seneca ne ha gittate nell'ombra alcune parti; Racine le ha cancellate. Nel poeta latino trovi ancora l'antagonismo tra Venere e Diana, tra Fedra ed Ippolito; il mondo di Euripide non ha perduto il suo significato. Tutto questo è sparito in Racine; la sua tragedia è puramente e semplicemente la rappresentazione di una passione; Fedra è non solo il personaggio principale, ma tutta la tragedia. Venere, Diana, Ippolito, Fedra, tutta la vasta composizione di Euripide, va in fumo; ben vi è Venere, ma è un nome; ben vi è Ippolito, anzi per giunta un'Aricia, ma sono nomi, comparse ficcate lì per dare occasione a Fedra di manifestare le varie gradazioni del suo carattere. La Fedra di Euripide è piccola parte di un gran mondo; la Fedra francese è essa l'anima di tutto ciò che si muove intorno a lei. Vedete l'impressione. Nella tragedia greca Fedra scompare senza che l'interesse si menomi; rimane Teseo, Ippolito, Diana. Fedra è un istrumento spezzato quando è fatto inutile; l'azione cammina senza essa; l'interesse più concentrato è più vivo. Nella tragedia francese tutto langue, dove non è Fedra, e le conversazioni tra gli altri personaggi sarebbero insopportabili, se una voce segreta non dicesse agli spettatori: abbiate pazienza; fra poco verrà Fedra.

Un parallelo adunque tra le due concezioni è impossibile; manca il fondamento. Il Teseo e l'Ippolito di Racine, dice Schlegel, non è simile a quello di Euripide. Non è e non dee essere. La Fedra non è simile a quella di Euripide.

Non è e non dee essere. Eccone qualche esempio. Racine dice:

> Que ces vains ornements, que ces voiles me pèsent!
> Quelle importune main, en formant tous ces noeuds,
> A pris soin sur mon front d'assembler mes cheveux?
> Tout m'afflige et me nuit, et conspire à me nuire.

Schlegel osserva: *il suppose que Phèdre s'est parée apparemment dans le dessein de rencontrer Hippolyte. La Phèdre grecque est trop malade pour cela.* Certamente; la Fedra di Racine non è e non deve essere così malata; ella è languente, ma non consunta e logora; nel suo languore vedi più la malattia dell'anima che del corpo; ciò che non ha compreso Schlegel, e nemmeno la Ristori. In Euripide non vi è che l'espressione di un dolore fisico:

> Grave quest' ornamento
> Mi è sul capo: via, via. Il crin raccolto
> Disnodatemi, e vada
> Giù per le spalle sciolto.

In Racine il dolore fisico è congiunto con altri sentimenti; la sofferenza rende Fedra capricciosa, stizzosa, di cattivo umore; è una natura più ricca:

> Tout m'afflige et me nuit, et conspire à me nuire.

La qual differenza nasce da questo, che le due Fedre, sotto lo stesso nome, sono due creature diverse, che vanno esaminate in se stesse, e non in paragone l'una con l'altra. Racine dice:

> Dieux! quo ne suis-je assise à l'ombre des forêts!
> Quand pourrai-je, à travers d'une noble poussière,
> Suivre de l'oeil un char fuyant dans la carrière?

Qui il francese ha abbreviato il testo greco; di che gli fa biasimo Schlegel, e non vede che il lungo delirio della Fedra greca sarebbe una caricatura nella Fedra francese, che non è mai senza subiti ritorni in sè stessa. La passione nel

avoro greco è già giunta all' ultimo segno, e non vi sono più gradazioni: nella stessa scena Fedra comparisce e muore. Nel lavoro francese la tragedia è tutta nella passione di Fedra, che vediamo svolgersi per successive gradazioni fino al delirio e alla morte.

Questi paragoni, dunque, non menano a niente, o piuttosto, menano al falso. Schlegel si è fatto tirare da' suoi avversari in una falsa via: poichè i critici paragonano, paragoniamo anche noi. Ed il suo paragone delle due Fedre non ci dà, come è naturale, una perfetta rappresentazione critica nè dell'una, nè dell'altra; ci dà non le cose, ma certi loro rapporti; e, quando le cose non vi si acconciano, ei le guasta e le riavvicina per forza.

I principii, de' quali si vale come criterio critico, sono più larghi, ma insufficienti anch' essi. Tenta di alzarsi sulla critica ordinaria, che stagnava per lo più nelle frasi, ne' versi, nell' elocuzione, ma si smarrisce per via e non s' incontra con l'arte; anch' egli dà di capo nella probabilità, nel decoro, nelle moralità, in tutto fuorchè nell'arte; che è quel vagare dell' uomo che non afferra la quistione nella sua parte vitale.

Non si può, egli dice, dal poeta immaginare che nello stesso giorno sia commesso il male e punito senza una grande inverisimiglianza. Qui Schlegel siegue la falsa teoria della probabilità.

Teseo è troppo credulo; si ricordano certe sue cattive azioni; l' annunzio della sua morte cava d' impaccio i personaggi; il suo ritorno li gitta in ansietà; Teramene esorta Ippolito ad amare: tutto questo è poco decoroso. Eccoci ritornati alla teoria del decoro; come se i personaggi tragici non fossero uomini, non avessero le loro debolezze, e non potessero commettere atti indecorosi. Schlegel avrebbe dovuto dimostrarmi che l' indecoroso sia stato spinto da Racine fino al comico; e solo allora si potrebbe discutere con lui. Ma l' indecoroso per sè stesso è una delle varie facce della vita e può entrare in ogni genere di poesia. La cri-

tica antica facea del decoro la condizione *sine qua non* del poema epico, della tragedia, della storia; e Schlegel è caduto nello stesso errore.

La Fedra di Racine è una creatura poco morale; manca di delicatezza; opera per paura; non ha dignità, non forza d'animo; è irresoluta, debole; dice spesso di voler morire, e le sono parole; non sa nè accusare Ippolito, nè impedire l'accusa; vuol parlare ad Ippolito de' suoi figli, e gli parla del suo amore; vuole scagionare Ippolito, e si ristà dal farlo per gelosia; si uccide quando non ci è più necessità di morire. È la teoria della moralità e della dignità che qui serve di criterio a Schlegel.

Verso la fine par ch' egli si alzi ad un ordine più serio di considerazioni. E quando crediamo ch'egli si levi oramai all'essenza stessa dell'arte, vediamo con rincrescimento che egli non si leva in alto, se non per rimaner nell' astratto. Spogliando la tragedia delle sue parti accessorie e guardandola in se stessa, egli dice, troveremo il fondo della tragedia greca nel fatalismo, e della tragedia cristiana nella provvidenza: di che cita ad esempio Calderon, ed il dramma spagnuolo in genere. Tra questi due sistemi ci è lo scetticismo, la negazione, la discordia interna, di cui ci è esempio l'*Amleto*, il *re Lear* e qualche altra tragedia di Shakespeare. Il povero Racine non trova posto in questi sistemi; qualche idea di provvidenza trapela nella sua tragedia, ma *isolément, à la surface, et sans qu'elle soit identifiée avec le tout.* E con supremo disprezzo Schlegel aggiunge, mettendolo a un mazzo con tanti altri: « *Lorsqu' ils ont rencontré une fiction ou un fait historique quelconque, qui parait leur offrir des situations pathétiques et une catastrophe frappante, et qu' ils sont parvenus à l'arranger dans le cadre usité des cinq actes, en observant l'unité de temps, de lieu, et les autres convenances théâtrales, ils croient d' avoir rempli leur tâche, sans se soucier d'un but ultérieur* ».

Ma questi stessi, che non si danno pensiero di uno scopo ulteriore, lo raggiungono, senza saperlo; poichè è impos-

bile che una tragedia non sia collegata con tutto un si-
:ema di credenze. E questo scopo è scolpitissimo in Ra-
ine, nella cui tragedia il fatalismo vi sta per cerimonia,
er tradizione; il soprannaturale fa atto di presenza, e le
ere forze motrici dell' azione sono i caratteri e le passioni;
il libero arbitrio sprigionantesi dal fato, l' individuo che
conosce e si pone come tale, il dramma moderno succe-
uto all' antico. Come si sia, questo è il culmine, il più
lto della critica di Schlegel, quello ch' egli crede il fondo,
essenza della tragedia; e non è se non il semplice con-
etto astratto, preesistente alla tragedia, senza ancora al-
un carattere di poesia.

Schlegel ha ragione contro i critici suoi avversarii, che
onevano la quistione a quel modo: li combatte con le stesse
ro armi. Ha ragione contro Racine critico, che non avea
oscienza piena del suo lavoro, ed era anch' egli impastoiato
quelle false teorie, come Dante e il Tasso. Ma Schlegel ha
orto per rispetto a Racine poeta, per rispetto all' arte.

Ripeto la mia ipotesi. Poniamo che la tragedia di Ra-
ine avesse tutto quello che desidera Schlegel; che i fatti
ossero verisimili, che non si contravvenisse mai al decoro,
è alle moralità, che la dignità della natura umana fosse
alva, che vi fosse uno scopo provvidenziale; sarebbe per-
iò una buona tragedia? Il buon senso risponde di no. E
e ciò è vero, questi caratteri sono accidenti, accessorii più
meno importanti, non l' assoluto, l' essenziale, il fonda-
nento della tragedia.

La critica di Schlegel parve profonda in quel tempo, in
ui quelle quistioni non erano ancora abbastanza chiarite e
iscusse. Oggi le sono luoghi comuni, e sarebbe oramai tem-
o che fossero sbandite dalla critica italiana, e ch' ella si
evasse al vero concetto dell' arte. La critica si è troppo
ntrattenuta sul contenuto, sulla materia astratta della poe-
ia. Che gli eruditi m' informino quali sieno e di che qua-
ità i materiali, di cui si è servito Racine, bene sta. Ma
iò che importa, e ciò che la critica spesso trascura di fare,

è di mostrarmi, in che modo questi materiali sono stati lavorati e trasformati dall' arte, e se nelle mani di Racine sono rimasi un semplice aggregato, o sono divenuti un mondo vivente. Ecco in che modo va posta la quistione, la quale è cavata ora dall' intima natura della poesia, e non da rispetti accessorii ed estrinseci. E se Racine ha saputo spirare la vita in queste membra sparse, il contenuto considerato astrattamente sarà pagano o cristiano, inventato o imitato, fantastico o storico, con o senza scopo morale, probabile o improbabile, ecc., poco monta; egli ha fatto un capolavoro. E se no, il contenuto avrà tutte le più belle qualità che vi piace; vi sarà rispettata la dignità umana, con uno stupendo scopo morale, ed il sistema della provvidenza e il decoro e la verisimiglianza, ecc., poco monta; egli ha fatto un aborto. Ecco un criterio critico inappellabile e terminativo; e, quando la critica giunge a quest' altezza, ella è l' arte stessa che si trasforma e si fa creazione riflessa, è il genio che si fa gusto, è il poeta che mira in uno specchio e si giudica, critico di se stesso.

Il mondo di Euripide, guasto da Seneca, è stato disfatto da Racine: che cosa vi ha egli sostituito? Racine non ha osato abbastanza. Ha disgregato il vasto insieme di Euripide; ma non lo ha distrutto. Nel poeta greco è un tutto vivente; in lui sono frammenti. E, per parlare esteticamente, ha distrutto il lavoro poetico, ed ha conservato la materia grezza. Incalzato dall' istinto de' suoi tempi, ha sentito l' impossibilità di porre in iscena *seriamente* Venere e Diana e Nettuno e Teseo ed Ippolito, ed è venuto ad un compromesso. Il mondo antico non si confà col nostro. Giù dunque, è la risposta. No, risponde Racine, transigiamo. Una parte rimanga, ma togliamole ogni vita, facciamola cadavere; un' altra parte trasformiamola, facciamola moderna. Questo contrasto tra due mondi opposti si vede in tutt' i poeti classici, che hanno preso ad imitare gli antichi, e giunge fino al grottesco ne' primi tempi, come in un certo

ate italiano, che nelle esequie di Eurialo fa celebrare l'ufcio dei morti.

E, per verità, poniamo che il poeta avesse rappresentato eriamente questi due mondi, gran bella cosa, a vedere la ea Venere accanto ad un galante principe francese chiaato Ippolito, o alla sentimentale Aricia! Ma Racine ha rovato ottima via a cansare ogni contrasto tra' due mondi, nnullando l'uno e l'altro: sono ombre, che s'incontrano, nza toccarsi, senza urtarsi. I grandi poeti sono dotati di na sì potente spontaneità, che danno vita a tutto ciò che ccano; non sanno concepire l'astratto; vedete Dante e hakespeare; leggete i *Promessi Sposi*, o, per parlare di uesto stesso argomento, leggete l'*Ippolito* di Euripide. Il io mondo è un ideale compiutamente realizzato; e se guardi sentimenti, a' costumi, al colore locale, alle tradizioni, paragoni, agli epiteti, questa poesia ti parrà una storia. on solo tutt' i personaggi sono perfettamente disegnati, ma no il Coro ha la sua personalità, tanto che alcuna volta pare un uomo o una donna: tu ti aggiri in un mondo, ne ti par di conoscere da lungo tempo. Nella tragedia di acine sono scene intere, nelle quali la pompa rettorica al cela il vuoto che vi sta al disotto: leggete, per esemo, i discorsi tra Aricia ed Ippolito. Alcuni hanno biasiato quest' episodio, come mal legato col tutto: con quella essa pedanteria, onde altri biasimavano nella *Gerusalemme* episodio di Olindo e Sofronia. Ma non istà qui il male. episodio del Tasso si ride della critica, perchè è un miicolo di poesia; l'episodio di Racine è biasimevole, perhè è vuoto di poesia; perchè i due innamorati sono mezzi iratteri; perchè non esce dalla loro bocca un solo accento he parta dall'anima: è un amore rettorico, senz'azione, enza contrasto, senza gradazioni, che si esala in belle rasi, e si analizza e si spiega. Udite Ippolito:

Depuis près de six mois, honteux, désespéré,
Portant partout le trait, dont je suis déchiré,

Contre vous, contre moi, vainement je m'éprouve:
Présente, je vous fuis; absente, je vous trouve;
Dans le fond des forêts votre image me suit:
La lumière du jour, les ombres de la nuit,
Tout retrace á mes yeux les charmes que j'évite;
Tout vous livre á l'envie le rebelle Hippolyte.
Moi-même, pour tout fruit de mes soins superflus,
Maintenant je me cherche et ne me retrouve plus.
Mon arc, mes javelots, mon char, tout m'importune;
Je ne me souviens plus des leçons de Neptune;
Mes seuls gémissements font retentir les bois,
Et mes coursiers oisifs out oublió ma voix.

È una bella descrizione in versi magnifici, che pur non fa alcuna impressione, poichè essa fa supporre in Ippolito una passione profonda e straordinaria, che non ha tempo di mostrarsi, che non può avere alcuna rappresentazione in mezzo a' maggiori interessi della tragedia; Ippolito è per noi il figlio e l' amato di Fedra; Ippolito innamorato è fuori della nostra attenzione; la sua passione, magnifica di parole, rimane vuota ed oziosa, senza valore drammatico; i suoi sfoghi d' amore rimangono conversazioni idilliche, tra il galante ed il sentimentale.

Ma ecco che cosa Racine potrebbe rispondere. Concedo che il mondo drammatico che io vi presento, preso nel suo insieme, è un morto aggregato; che alcune parti sono squallide, altre ripugnanti; che l' antico vi sta, perchè ve l' ho trovato e non potevo toglierlo, vi sta incadaverito; che antico e moderno non è abbastanza fuso e formato, sì che sia un tutto armonico. Non voglio discutere: concedo tutto questo. Ma io posso farvi tacere con una sola parola: ho creato Fedra!

E Racine ha ragione. Il significato della sua tragedia non è in una vasta totalità, in cui tutt' i personaggi conservino un valore assoluto, come in Euripide, ma è tutto in un solo personaggio, con cui e *per cui* esistono gli altri. Questi sono frammenti di uomini, che hanno tanto di vita, quanto basti a dar risalto a questa o quella qualità del per-

onaggio principale. Ippolito ed Aricia si debbono amare, erchè in Fedra si possa mostrare la gelosia; l'interesse oetico del loro amore è nell'effetto che produce in una erza persona. Teseo dee morire e risuscitare, perchè ciò è ecessario allo sviluppo della passione di Fedra. Vi sono poeti he anche a questi accessorii sanno dare una certa vita proria, come Shakespeare; Racine li ha trascurati: e che imorta? Egli ha creato Fedra; e poichè la sua tragedia non fondata sulla vasta concezione greca, poichè essa è tutta solo in Fedra, egli ha fatto un capolavoro.

Ci sono alcuni che pongono la bellezza di un carattere ella sua concezione astratta, ed inarcano le ciglia, quando trovano entro qualche cosa di nuovo e di profondo. Ma nventare un carattere o una situazione lo possono anche uelli che non sono poeti: Leibnitz, che non era poeta, ha nventato un intero poema epico. Non solo quelli che non ono poeti possono inventare un carattere, ma possono anora *costruirlo*, cioe a dire determinare le diverse parti e orle l'una appresso l'altra: fin qui è *meccanismo*. Se ci ggiungi un po' d'immaginazione, sì che a questa costruzione rtificiale si appicchi quello che i critici antichi chiamavano na bella veste, cioè uno splendido colorito, e quel lusso e uella pompa *esteriore*, in che molti pongono ciò che dicono e veneri e le grazie della poesia; avrai i poeti di secon-'ordine. Fin qui non ci è ancora vita organica, non ci è reazione: questo è l'abisso che bisogna varcare per esser etto poeta, e Racine è poeta: tutto ciò che sta innanzi e nediocrità.

Permettetemi dunque ch'io sorrida quando sento dire: ran cosa che ha fatto Racine! ha creato Fedra! Ma egli ha tolta di peso da Euripide e lo confessa egli stesso: *uand je lui ne devrois, que la seule idée du caractère de 'hèdre, je pourrois dire que je lui dois ce que j'ai peutre mis de plus raisonnable sur le théâtre.* Dite pure queto, e dite ancora di più. Dite ch'egli ha preso da Seneca ncor più che da Euripide; che la scena terza dell'atto primo

è quasi tutta di Euripide; che la dichiarazione d'amore che fa Fedra è tolta da Seneca; che la scena della gelosia è ispirata da Seneca. Che più? Dite che non solo ha tolte ad imprestito le situazioni, ma le immagini, i pensieri, i sentimenti. E poi? E poi non mi avete provato ancor nulla. Rimane l'infinita distanza fra un collegiale rappezzatore e Racine. Voi che accusate Racine, avete innanzi tutta la natura, avete innanzi tutte le opere d'arte; io vi do facoltà d'imitare, di togliere di qua e di là, prendete la penna; eguagliate Racine. E la penna vi cade di mano. Egli è che la grandezza del poeta non è ne' materiali ch'egli adopera, ma nella loro fusione organica che faccia di quelli una persona viva, effetto di un'attività interiore, di una spontaneità produttrice, che dicesi genio.

Fedra è una fuggevole apparizione in Euripide; ella è tutta una tragedia in Racine, essa sola tutto un mondo drammatico. Abbiamo la storia di un'anima appassionata in tutta la sua ricchezza.

La sua passione è colpevole, e lo sa; la sua anima è scissa tra due forze opposte e pari, la passione ed il senso morale. Date a questa donna un carattere risoluto e la tragedia muore in sul nascere: ella non indugerà a prendere il suo partito. Tale è la Fedra di Euripide: nella stessa scena ascolti i suoi lamenti, scopri il suo segreto e la sai morta. Questa fermezza di proposito manca alla Fedra francese: Schlegel gliene fa colpa; ed a torto. Fedra, come l'ha concepita Racine, è tirata in qua e in là da due sentimenti ugualmente infiniti, e l'uno non ha, non può avere virtù di distrugger l'altro. Quando vi pare che la passione abbia il di sopra, ecco il senso morale riaffacciarsi in forma di rimorso, e mentre maledice la sua passione, nei suoi occhi brilla il desiderio. È una lotta non superabile, che soverchia la sua volontà e la gitta in balìa del caso e la rende giuoco degli avvenimenti. Inetta a prendere e seguitare con costanza un partito, ciascuna volta che Fedra entra in iscena, la vediamo con ispavento dare un nuovo passo verso la sua

ovina: non nasconde la sua passione, non salva il suo onore
on provvede all'onore della sua famiglia, non salva la vita.
Quando è tempo di morire, si fa lusingare da vane speranze;
muore quando la sua morte non è che una volontaria espia-
ione. Abborre dal male, e lo lascia commettere; corre a'ri-
medii, quando il male è irrimediabile; vuol parlare ad Ip-
polito de'suoi figli e parla del suo amore; vuole smentire
a nutrice e scagionare Ippolito, e se ne rimane; un istante
prima, dice alla nutrice: fa tu; un istante dopo, la colma di
villanie e la sospinge alla morte. Sono contraddizioni, os-
erva Schlegel. Certamente; la contraddizione generata dalla
otta è il fondo di questo carattere; non vi è niente di così
contraddittorio come il cuore umano. Ond'è nata una pro-
fonda tragedia: e dico profonda, perchè il fato tragico na-
ce non da intrighi, da accidenti, ma dall'essenza di questo
carattere. La prima volta che questa donna manifesta la
ua anima agli spettatori, vediamo in lei una specie di pre-
estinazione: sulla sua fronte vediamo scritta la catastrofe.
Questa contraddizione ti offre contemporaneo e compre-
ente tutto il carattere, nel tempo stesso che ne vedi uscir
fuori or questa, or quella parte, secondo gli avvenimenti e
gli altri personaggi. Non vi è propriamente una successione
logica, di modo che si vegga prima la passione, poi il ri-
morso, indi la gelosia, ecc.: difetto in cui capitano i *co-
struttori*, quelli che concepiscono un carattere *a priori*. Vi
un certo processo, qualche cosa di successivo, corrispon-
dente all'andamento dell'azione; ma la vita interiore è così
potente che ogni volta dietro ad una parte trabocca tutta
l di fuori. Ha dolore congiunto a furore, speranza a dispe-
razione, amore ad odio, rimorso a voluttà; rapidi passaggi,
rapidi ritorni. Schlegel non concepisce, come questa donna
possa un momento prima dire che odia Ippolito, che è un
mostro; certo, questo è contro la logica di Aristotile, ma è
secondo la logica di Omero. Rapidi passaggi, rapidi ritorni,
maravigliosi di verità, ora apparecchiati, ora improvvisi,
prorompenti ora da idee espresse, ora da sottintese; in che

è la maggior difficoltà del recitare, non superata sempre dalla Ristori. Eccone due:

> Vous haïssez le jour, que vous veniez chercher!

Le jour. È Fedra risponde:

> Noble et brillant auteur d'une triste famille,
> Toi, dont ma mère osait se vanter d'être fille,
> Qui peut-être rougis du trouble où tu me vois,
> Soleil, je te viens voir pour la dernière fois!

Questa improvvisa apostrofe è preparata dalle parole di Enone. Ma quando Fedra soggiunge:

> Dieux! que ne suis-je assise á l'ombre des forêts!
> Quand pourrai-je, á travers d'une noble poussière,
> Suivre de l'oeil un char fuyant dans la carrière?

questo non ha alcuna attinenza con le parole della nutrice, e fa supporre che Fedra non l'ode, che altre idee le pullulino in capo facili ad indovinare, da cui nascono le sue parole. L'attrice qui, mentre Enone parla, dee con l'azione muta mostrare la sua distrazione e l'oggetto a cui tien dietro: il che non avendo fatto la Ristori, ne nacque che questo passaggio, il quale ben preparato dee essere di potentissimo effetto, restò quasi inavvertito. In queste rapide mutazioni, in questo movimento interiore del carattere, è posto il segreto dell'arte e l'interesse drammatico: al che suppliscono i mediocri col cumulo degli accidenti, con la complicazione dell'intrigo, co'quadri ed i colpi di scena.

Paragonate le prime scene della *Fedra*. Quanto languore nella prima! quanto interesse nella terza! Nella prima vi è un movimento di fatti, che non hanno alcuna eco nell'anima. Ippolito vuol partire per rivedere il padre, da cui è da sei mesi lontano; ci è la risoluzione, manca ogni espressione di sentimento filiale, il dolore, l'ansietà, l'impazienza. Teramene accusa Teseo: Ippolito lo difende; si esprime con convenienza, ma senza caldezza; alla sua difesa non parte

cipa il cuore. E parli di Fedra o di Aricia, non si passa di là dalla superficie, il suo cuore riman chiuso; aggiungi, ad ogni minimo pretesto, narrazioni de' fatti antecedenti: hai piuttosto una lunga conversazione, che una vera scena drammatica. Ma quanto interesse nella terza! Ciascuna risposta di Fedra è una nuova faccia della sua passione; la contraddizione scoppia dalle prime parole, la nutrice esclama a ragione:

Comme on voit tous ses voeux l'un l'autre se détruire!

Niente stagna, tutto è a rapidi tocchi; questa scena è udita con tant' attenzione che, quantunque lunghetta, sembra duri appena un minuto. Eppure, se guardiamo alla superficie, non ci è di che levarla poi tanto al cielo. Se io volessi farne il sunto allo stesso modo che fa Dumas per rispetto alla *Mirra*, direi: è una serva che prega la padrona a svelarle il suo segreto, e la padrona, dopo di essersi fatta pregar ben bene, glielo scopre. È un fondo volgare e da commedia; il che mostra una volta di più, che l'interesse drammatico non è nel fatto, nell'esterno. Qui l'esterno è messo in movimento dalla vita interiore, qui in ogni minimo particolare si affaccia l'anima: e che pienezza di vita! Fedra soffre e dice e disdice: il soffrire la rende impaziente, scontenta di tutto. La vista del sole la intenerisce. La sua fantasia corre appresso ad Ippolito. Un grido di orrore risponde a questa immagine: la coscienza si ribella al cuore. La nutrice nomina Ippolito con disprezzo.

Cet Hippolyte.....
PHÈDRE
Ah Dieux!

Qui è la crisi della scena; l'attenzione si raddoppia; s'intravvede qualche mistero orribile. E fin qui quante mutazioni! quante gradazioni! come lampeggia al di fuori l'anima tempestosa! Questo è il movimento drammatico.

Questo è già molto, ma è ancora insufficiente alla poesia.

Anche in Seneca vi è molto movimento, una ricca esplicazione del carattere; basta leggere la sua scena della dichiarazione, imitata da Racine. Ippolito vede Fedra esitante: la esorta a parlare.

PHAEDRA

Curae leves loquuntur, ingentes stupent.

HIPPOLYTUS

Committe curas auribus, mater, meis.

Quel *mater* è di terribile effetto drammatico e fa presentire tutto l'orrore della situazione: lo stesso effetto fa il *signor*..... di Alfieri: Mirra non osò dire: mio padre. Ma Seneca non è poeta; e però tutto questo movimento è qualche cosa di artificiale, senza naturalezza e senza calore: l'anima vi rimane estranea. Seneca filosofeggia in versi; i sentimenti e le immagini ei te li muta in sentenze, in concetti astratti. Perchè non parli? domanda Ippolito. Fedra risponde con una sentenza:

Curae leves loquuntur, ingentes stupent.

Il pensiero è bello, ma *non erat hic locus*: ti fa sentire il freddo dell'astrazione; chi è appassionato, non esce di sè, non generaleggia. Il carattere non solo dee esser ricco di movimenti, ma perchè sia estetico, dee uscire dal cuore e dall'immaginazione, dee essere sentimento o immaginazione. Alfieri, che pel calore de' sentimenti non è secondo ad alcuno, cede a Racine per l'immagine. E tra le più poetiche creature è la Fedra. La passione ha accesa la sua fantasia, che è in un perpetuo concitamento; dalla sua bocca niente esce, che non abbia una faccia, che non si vegga. Nè è già una fantasia di lusso, che si esprima in tropi ed in figure, difetto de' poeti che hanno molta immaginazione e poco cuore, come nell'*Aristodemo* di Monti. Così abbiamo un lirismo artificioso, che fa oltraggio al vero, che è in disaccordo col sentimento. In Fedra è il sentimento che move

a fantasia e palpita al disotto dell' immagine; pochi hanno espresso con la stessa verità di Racine questo connubio tra l cuore e l' immaginazione. Nell' apostrofe al sole Fedra gli là l' ultimo addio. Vede il sole così brillante e la sua faniglia le si presenta con colori sì foschi: quanta malinconia in questa immagine! Le par che il sole debba arrossire lel suo turbamento: quanto strazio in questa immagine! Ciascuna immagine è legata ad un sentimento, ora effetto, ora ragione; ad ogni volo della fantasia risponde un palpito lel cuore. Ricorda le sue impressioni, quando vide la prima volta Ippolito;

> Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue;
> Un trouble s'éleva dans mon âme éperdue;
> Mes yeux ne voyoient plus, je ne pouvois parler;
> Je sentis tout mon corps et transir et brûler.

Se questo, come osserva Voltaire, che se ne intendeva, fosse letto da una terza persona, sarebbe un' amplificazione rettorica, un cumulo di belle immagini, ma fredde, scompagnate dal sentimento. Ma qui è Fedra che parla, che risente quel turbamento, che sente nella sua anima e nel suo sangue riprodursi quel passato. *C' est Phèdre amoureuse et honteuse de sa passion*, dice Voltaire; *son coeur est plein; tout lui échappe.*

La sua passione, dopo tre atti, sembra esausta: il poeta l' ha presentata sotto tutti gli aspetti; ed ecco al quarto comparire un nuovo elemento, la gelosia, che rinfresca l'attenzione, accresce l' ansietà, dà nuova ricchezza al carattere: qui è il trionfo di Racine; la scena sesta è una maraviglia di poesia. Tutt' i sentimenti di Fedra sboccano come un torrente e si urtano, s' intralciano, si compenetrano, vivono sotto una sola immagine, a quel modo che nella faccia o negli occhi vediamo talora muoversi diversi ed anche contrarii affetti. La sua fantasia corre appresso a' due amanti; s' immagina che in quello stesso momento ridano di lei, *une amante insensée*; che giurino di non più lasciarsi; e li vede

ne' boschi parlarsi, cercarsi (1); onde rabbia, ansietà, turbamento; delirio, ritorno in sè stessa, rimorso, tenerezza, orrore, e nuove immagini e nuovi sentimenti. Questo è poesia.

Non ho innanzi la traduzione e non posso darne giudizio; mi parve corretta e spesso fluida; ma Racine non si traduce (2).

Della Ristori, che meritò nella parte di Fedra, sì grandi applausi, non voglio e non debbo parlare per incidente. Ha comune la scuola con altri attori più o meno valenti, ma ha di proprio alcun che di geniale, che merita di essere studiato (3).

---

(1) Qui c' è un altro passaggio, stupendo di verità e di poesia, che non fu bene apparecchiato dalla Ristori con l'azione e col tono della voce:

Dans le fond des forêts alloient-ils se cacher?
Hélas! ils ils se voyoient avec pleine licence;
Le ciel de leurs soupirs approuvoit l'innocence, ecc.

Al secondo verso entra un nuovo ordine d'idee. Fedra concepisce l'amore d'Ippolito ed Aricia con le stesse circostanze del suo amore colpevole, e crede ch'essi andavano ne' boschi a nascondersi, che si amavano di soppiatto; quando con un improvviso ritorno su di sè stessa s'avvede della differenza de' due amori. Schlegel domanda se le principesse greche andavano per avventura ne' boschi, e non vede che questo appunto mostra il turbamento di Fedra. Il passaggio è tale, che non può non essere gustato e non produrre una grande impressione, quando sia ben rappresentato. *(Nota del De-S.)*

(2) Era forse la traduzione di Lucio Tallachini, di cui si ha un'edizione di Milano, Manini, 1854.

(3) Per l'interpetrazione che la Ristori faceva della *Fedra*, vedi lo scritto nel quale ella stessa l'ha esposta, in A. Ristori, *Ricordi e studi artistici*, Torino, Roux, 1887, pp. 279-301. Cfr. nello stesso volume, pp. 50, 57.

IV.

LA POESIA CAVALLERESCA.

PULCI — BOIARDO — ARIOSTO.

Appunti di lezioni.

[È noto che il De-S., fra i varii corsi professati a Zurigo, ne tenne uno sulla Poesia Cavalleresca (vedi MOLESCHOTT, *Commem.*, in app. a questa raccolta; FERRIERI, o. c., p. 245). Dai quaderni di scuola di Vittorio Imbriani, che fu suo uditore a Zurigo, abbiamo ricavati gli appunti che qui si pubblicano. L'Imbriani raccolse anche il corso sul Petrarca, e, sul manoscritto di lui, il De-S. elaborò poi il suo *Saggio* (vedi nota in fine della 2ª ediz.). Abbiamo dato per accenni alcuni concetti generali sull'Ariosto, che si ritrovano nel cap. XIII della *Storia della letteratura*; e per esteso, ciò che si dice dei poemi del Pulci e del Boiardo, e le tracce di analisi dei principali episodii ariosteschi. Abbiamo inoltre creduto opportuno di aggiungere i brani dei tre poemi, cui il De-S. allude, e che nei quaderni dell'Imbriani sono spesso assai vagamente accennati. Le correzioni da noi fatte sono di pura forma, e non più di quanto occorresse per rendere leggibile lo scritto, là dove gli appunti erano eccessivamente rapidi e smozzicati

Nella parte introduttiva del corso, il De-S. cominciava col notare: che un gran poeta non è un' apparizione isolata, ed ha i suoi predecessori e successori, e come v'è un ciclo dantesco e un ciclo petrarchesco, così v'è un ciclo cavalleresco. Notava ancora come più importante si presentasse lo studio dei predecessori dell'Ariosto che non quello dei predecessori di Dante e del Petrarca; perchè, nello svolgimento della poesia cavalleresca in Italia, si ha vera e graduale progressione, e l'Ariosto, se è il sommo, non è il solo notevole poeta del genere. Esaminava, quindi, le diverse tendenze e i diversi gruppi letterarii del principio del secolo XVI; e ritraeva i lineamenti gene-

rali della materia cavalleresca, mostrando com'essa si prestasse alla ispirazione poetica. Dati pochi cenni sulle elaborazioni italiane dei romanzi di cavalleria dei varii cicli, entrava subito nello studio del Pulci e del Boiardo. Egli annunziava che il giovedì e il sabato di ogni settimana avrebbe fatto il corso generale, e il lunedì, dopo la prima ora consacrata alle composizioni, avrebbe letto e comentato i più importanti brani dei poemi cavallereschi, dal Pulci al Folengo.]

1.

Il Morgante.

Tutte le cose serie hanno la loro caricatura, che si sviluppa quando il presente non è più d'accordo con un dato ideale. È legge che i nipoti facciano la caricatura de' nonni. Quello che suole accadere della religione, della filosofia e di tutti i costumi e le opinioni, quello accadde della cavalleria, quando fu guardata dall'occhio di una generazione beffarda.

Luigi Pulci, — ciò lo distingue dagli scrittori posteriori — non ebbe l'intelligenza del nuovo tempo, non operò con discernimento, con chiara coscienza dell'opera sua, al distruggimento del Medio Evo, come Cervantes nel *D. Chisciotte* e Voltaire nella *Pucelle*, un'eroina diventata sotto la sua penna una sgualdrina. È un'eco confusa ed indistinta de' suoi tempi; non ha nè uno scopo serio, nè uno scopo negativo. Come non v'era allora nulla in Italia di seriamente religioso e politico e morale, non ha nessuno scopo morale, politico e religioso. Sarebbe stata pedanteria in lui il trattar seriamente ciò ch'era cessato di esser serio pel suo tempo. Non mancarono pedanti che lo censurarono e che avrebbero voluto da lui la serietà d'Omero. Ma egli s'era abbandonato al genio proprio ed al genio del tempo, ed aveva fatto bene. — Rimane la parte negativa. Vuol Pulci fare la caricatura della cavalleria? No, la fa inconsciamente; e sono gravi le conseguenze di questa oscura coscienza di se stesso.

Lucrezia Tornabuoni, madre del magnifico Lorenzo, avea la sua brigata, frequentata da Pulci. Ella si mise intorno a

lui dicendogli: tu che sei poeta, perchè non scrivi qualche racconto per divertirci? Pulci pensò a divertirli, prese il fatto sostanziale da Turpino: poi, molte altre avventure da molti altri autori e cominciò a comporne un racconto (1), e a mano a mano che ultimava un canto, l'andava a leggere alla brigata. Per lui era un passatempo. Il solo scopo che si proponesse fu d'intrattenere degli sfaccendati: agli altri scopi giunse spontaneamente, per la forza del suo ingegno.

Sarà utile ch'io faccia una breve esposizione del suo poema prima di darvene un giudizio.

Il *Morgante* incomincia come l'*Iliade*. In una festa, Gano si lagna con Carlomagno della supremazia che affettava Orlando, sicchè questi, adirato, se ne va in Pagania. Ma, nell'*Iliade*, l'interesse rimane nel campo de' Greci con Agamennone, finchè, andando ogni cosa a rovina, non apparisca Achille per riconcentrare in sè tutto l'interesse. Qui dimentichiamo Carlo, e l'interesse si concentra in Orlando. Saputasi in Parigi la sua partenza, Dudone, Rinaldo ed Ulivieri partono in cerca di lui. Sicchè abbiamo due serie di avventure, due linee parallele. Orlando giunse a una badia, dove uccise due giganti, Alabastro e Passamonte, e strinse amicizia con un terzo, chiamato Morgante: Orlando aveva, in vece della sua spada, Durlindana, la Cortana di Ulivieri; Morgante prese un grosso battaglio nella badia; e, così armati, càpitano da Manfredonio re pagano, che voleva prender per forza d'armi Meridiana, di cui s'era innamorato. Si mettono a' suoi servigi: Orlando uccide Lionetto e riduce Meridiana all'ultima estremità.

Rinaldo coi suoi compagni era capitato alla medesima badia, dove aveva ucciso un altro gigante. Ed avendo allora saputo che Forisena, bellissima figliuola di un re pagano, stava per esser data in pasto ad un mostro, s'affrettano a liberarla, ed uccidono il mostro. Ulivieri s'innamora di Fori-

---

(1) È superfluo ricordare che sulle fonti e il processo di composizione del *Morgante* si sono avute poi le ricerche del Rajna.

sena. Meridiana, giuntale notizia di questi tre guerrieri, li invita a venire a liberarla. Forisena, angosciato dalla partenza di Ulivieri, si precipita da una torre. Ulivieri, ignaro di questo, appena veduta Meridiana se ne innamora; Rinaldo e Orlando combattono senza conoscersi. Riconosciutisi, Orlando passa con armi e bagagli, cioè con Morgante e il battaglio, dalla parte di Meridiana. Manfredonio è battuto e scornato.

Qui il poema sarebbe finito. Ma vi è un folletto che dà la corda all' oriuolo. Comincia un' altra tela. Questo spirito è Gano maganzese, che odiava Rinaldo e vagheggiava Montalbano. Informato di quanto succedeva in Pagania, scrive ad Erminione, al quale Rinaldo aveva ucciso il padre, così accortamente, che lo determina a spiccare un salto in Francia con ottocentomila uomini e due capitani, Lionfante e Mattafolle, dei quali il primo assedia Montalbano e il secondo sfida, scavalca, e fa prigioni tutti i paladini.

Frattanto, i paladini partono per soccorrer Carlo. Uccidono tutta la famiglia di Erminione e sono raggiunti in Danimarca da Meridiana con un esercito. Erminione è vinto in duello, Gano è scornato, e il poema è finito una seconda volta.

Ma ci è il nostro ragnatelo che, appena spazzata una tela, ne tesse un' altra. Gano susurra ai Parigini che Carlomagno è traditore. Si fanno per le vie delle barricate, che allora si chiamavano *serragli.* Ma i Paladini domano la plebaglia e scacciano i Maganzesi. Quindi viene una festa. Ulivieri e Rinaldo cominciano a giuocare a scacchi. Ma nel giuoco, da una parola all' altra, si cominciano a chiamare ladri, e assassini. Carlomagno sopravviene per rappattumarli. Rinaldo se la piglia con lui, lo insulta, e finalmente se ne va via insieme con Astolfo, condannato ad esilio perpetuo dalla corte.

Per dispetto, si fanno malandrini. Rubano e assassinano. Un dì, venuti presso Parigi, odono d'una giostra. Travestiti, scavalcano tutti. Ma, sorto sospetto del loro vero essere, accade un serra serra: ed Astolfo, rimaso in mano di Gano,

e condannato da Carlomagno, malgrado le supplicazioni del popolo e del padre, alla forca. Ma Orlando e Rinaldo si appiattano e lo liberano quando stava per sentire il nodo al collo. Rinaldo avrebbe volentieri ucciso Carlomagno; ma Orlando intercede. Gano è sbandeggiato. Carlo si rappacifica con Rinaldo; il poema è finito.

Ma Gano non vuol che finisca: tende agguati, prende Ricciardetto e lo consegna a Carlomagno, che vuole impiccarlo. Orlando lascia, infastidito, la corte. Ma Rinaldo e Ulivieri liberano Ricciardetto, battono i Maganzesi, fugano Carlo: e Rinaldo si fa coronare imperadore a Parigi. — Ma, non avendosi notizie di Orlando, Rinaldo, nato non per esser imperadore ma cavaliere errante, richiama Carlo e parte. L'azione ricomincia quale era al principio.

Orlando era capitato in Persia e sarebbe stato ucciso se la figlia del re non si fosse innamorata di lui. — Rinaldo s'innamora in Ispagna di Luciana. Orlando e Rinaldo, dopo aver combattuto, si riconoscono, uccidono il Re e battezzano la Persia.

Qui il poema sarebbe ancor terminato.

Ma Gano dice: Nossignore, non è finito ancora, avete da fare i conti con me. Induce con lettere il Re di Babilonia a mandar Antea sua figlia a conquistar la Persia. Questa fa prigioni Ricciardetto e Ulivieri, e duella con Rinaldo, il quale, innamoratosene, combatte ad armi cortesi. Antea, per consiglio di Gano, parte nottetempo co' due prigionieri. I paladini, volendo inseguirla, si separano, e si smarriscono in un bosco. Rinaldo s'addormenta e gli vien rubato il cavallo; ma, giunto a Babilonia, informa Antea della sua venuta, ed è accolto nella corte.

Ma Gano pensa, pensa, e gli viene fatto un capolavoro. Con una lettera al Re di Babilonia l'induce ad impiccare i due prigionieri; con un'altra ad Antea, ad assalire Montalbano, ed a spedire Rinaldo contro il veglio della Montagna. Il veglio della Montagna si converte e stringe amicizia con Rinaldo. Antea prende Montalbano, ma, avendo com-

preso che Gano è un traditore, lo ficca in prigione. Orlando e Morgante entrano in Babilonia, e Morgante con una battagliata abbatte la torre maggiore; liberano i prigioni, uccidono il re, battezzano gli abitanti.

Rinaldo ed Orlando ottengono la libertà di Gano, il quale scrive al Re Calavrione, parente del veglio della Montagna, e ad Antea, ricordando loro come il parente dell'uno ed il padre dell'altro fossero stati uccisi dai cristiani. Vengono a Parigi; si guerreggia; poi finalmente, venendo loro provato in un convito che i due siano stati uccisi lealmente, se ne partono colle pive in sacco e con le mosche in mano. Ulivieri dà uno schiaffo a Gano, che va in Ispagna e spinge Marsilio a venir in Francia; la retroguardia cristiana, di ventimila uomini, è sorpresa in Roncisvalle da dugentomila pagani. Tutti vengono trucidati; muoiono Ulivieri, Baldovino, Orlando, il quale suona il corno sì violentemente che gli si crepano le vene della fronte ed il corno si spacca in due, e il suono viene sentito da Carlo tante miglia lontano. Carlomagno quindi stermina i pagani, prende Saragozza, impicca Marsilio, e, ritornato a Parigi, attanaglia Gano. Il poema finisce con un *Salve Regina* ed un ringraziamento alla Vergine Santissima.

Ciò che prima colpisce in questo ordito è la mancanza sostanziale d' un' azione centrale intorno a cui si aggruppino tutti i fatti; sono tanti romanzi diversi, tante totalità che solo Gano unisce. Sicchè, dovendo sempre rifarsi da capo, l'interesse langue. Questo è il primo sbaglio: mancava al Pulci una mente sintetica che sapesse dare una vera unità artistica al lavoro.

Ma ci è un altro difetto più grave. Il Pulci prese queste avventure da traduttori e rapsodi che copiavansi l' un l'altro, cambiando i nomi, serbando i fatti. Così trovi in lui mancanza di varietà, continua ripetizione di fatti.

Orlando parte, ed i tre guerrieri vanno in cerca di lui, due volte; Orlando e Rinaldo combattono fra di loro senza conoscersi, due volte. Ulivieri s'innamora di Forisena e la

lascia per Meridiana; Rinaldo s'innamora di Luciana e la lascia per Antea. Orlando e Morgante, e Rinaldo e il veglio della Montagna, Calavrione, Erminione, Antea, le minacciate impiccagioni di Astolfo e Ricciardetto, tutte queste sono evidenti ripetizioni. Scarsa è la forza sintetica e grande la povertà d'invenzione.

Si aggiunga la nessuna importanza che dà alle più grandi cose. Erminione, Calavrione, Antea vengono a Parigi ciascuno con trecentomila uomini, e partono persuasi da pochi discorsi senza operare. Grandi mezzi, grandi apparecchi producono il nulla. *Parturiunt montes.*

Ma ci è qualche cosa in lui che lo fa leggere con piacere: è lo spirito comico satirico che ferve in tutto il poema, e che ne anima tutti que' fatti ripetuti senza invenzione e malamente aggregati.

Sparge il ridicolo da per tutto. Valga per ora come esempio il modo in cui rappresenta la religione. Il Pulci non è un uomo di forti convinzioni, che faccia guerra alla religione a viso aperto; egli era uno di quegli uomini tranquilli che trovano piacere nel poterle dar un colpo senza pericolo. È cauto, ed in apparenza sembra tutto ortodosso; ma le cose più ortodosse sono dette con tale stile, con tali particolari e tali scherzi, da far subito indovinare ciò che ne pensi il poeta.

Il Pulci invoca la Trinità e la Vergine come i predicatori:

> In principio era il Verbo appresso a Dio,
> Ed era Iddio il Verbo, e il Verbo lui;
> Quest'era nel principio, al parer mio,
> E nulla si può far sanza costui.

È il principio del Vangelo di S. Giovanni. Ma ponete mente al modo di dire, alle idee accessorie:

> Quest'era nel principio al parer mio,

verso che viene inteso subito a rovescio.

> E nulla si può fare senza costui.

Ponete mente al *costui.*

In un altro luogo, mette in caricatura quel miscuglio d'italiano e di latino e quegli argomenti e quegli *ergo* di cui si servivano i predicatori:

> Forse saremmo ognuno maumettisti,
> *Ergo, Carole, in tempore venisti.*

Uno dei modi co' quali suole giungere alla caricatura, è il presentare seriamente un' idea e poi terminare con un verso scherzoso.

Quando Orlando è moribondo, gli apparisce un Angelo che lo loda e gli descrive il paradiso e finisce per dirgli: ti darò due notizie. Morgante col suo battaglio è in Paradiso; Margutte sta in inferno, e come ha sempre riso in vita così ride sempre in inferno.

Così descrive Rinaldo che vuol convertire un pagano:

> E disse d'uno e Trino e il verbo e Dio,
> E lo spirito santo poi incarnato,
> E disse di Gioseffo e di Maria,
> E fece un lago di teologia.

Finalmente, ecco un brano anche più comico. Ulivieri espone a Meridiana il catechismo; ma questa, impaziente, gli rompe le parole in bocca:

> Disse la dama: più non ti rispondo;
> E fu contenta che la battezzassi;
> E dopo questo vennono alla cresima,
> Tanto che infine e' ruppon la quaresima.

Malgrado tutte le sue precauzioni, domenicani e francescani tuonavano contro lui dal pergamo, e questo stato di combattimento si rivela sulla fine del Poema:

> Sempre i Giusti son primi i lacerati:
> Io non vo' ragionar più de la fede;
> Ch'io me ne vo' poi in bocca a questi frati,
> Dove vanno anche spesso le lamprede.

Mentre si scusa, dà loro una botta:

E certi scioperon pinzocherati
Rapportano: il tal disse, il tal non crede;
. . . . . .
E se pur vane cose un tempo scrissi,
Contra hypocritas tantum, pater, dissi.
Non in pergamo adunque, non in panca,
Riprendi il peccator; ma quando siedi
Ne la tua cameretta s' e' pur manca,
Salite colassù col piombo a' piedi;
La fede mia come la tua è bianca;
E farotti vantaggio anche due Credi.
Predicate e spianate l' Evangelio
Colla dottrina del vostro Aurelio.
E se alcun susurrone è che v' imbocchi,
Palpate come Toma, vi ricordo.
E giudicate alle mani, non agli occhi,
Come dice la favola del tordo;
E non sia ignun più ardito che mi tocchi,
Ch' io toccherò poi forse un monacordo,
Ch' io troverò la solfa e' suoi vestigi;
Io dico tanto a' neri quanto a' bigi.
Vostri argumenti e vostri sillogismi
Tanti maestri, tanti bacalari,
Non faranno con loica o sofismi,
Ch' alfin sien dolci i miei lupini amari....

***

Ma, lasciando questo lato religioso, ch' è un accessorio, cerchiamo di fermare l' essenza propria del poema.

C' è un dramma di Shakespeare che s' intitola: *Molto rumore per niente (Much ado about nothing).*

Basta il titolo a indicare il concetto comico del dramma. Quando le cause e gli effetti sono posti in una razionale concatenazione, allora l' ordito è serio: l' ordito, non il racconto, giacchè il racconto può essere ridicolo intrinsecamente anche con una seria tessitura. Ma quando c' è disproporzione fra le cause e di effetti, nasce prepotente il riso, non dalla natura de' fatti, ma dal modo con cui sono intessuti.

Uno degli effetti comici di cui Voltaire ha fatto maggio uso, è il mostrar come da cause minime e futili sgorghin effetti importanti: questo è l'effetto comico de' fatti, l'iro nia della vita. Quando poi cause serie, che parevano dove produrre il commovimento dell'universo, riescono ad effett minimi, abbiamo nell'ordito l'effetto comico.

Nel Pulci vediamo addensarsi de' nugoloni scuri scuri, ch minacciano una bufera terribile e poi si risolvono in acque-rella minuta. Basta questo a costituire il comico dell'ordito Eppure voi non ridete di questa disproporzione. Quando ve-dete che minacce di guerre interminabili, capaci di empier da' quaranta a' cinquanta canti, danno in un nulla, non ridete L'ordito è per sua natura ridicolo ed il riso non ne è l'effetto; la materia è comica e non produce il suo effetto estetico.

Se uno dice sciocchezze con intenzione comica, ridete non di lui, ma di quel che dice ed esclamate: è un buffone di spirito. Ma, se uno dice sciocchezze per sciocchezza, voi ri-derete di lui, non di quello che ha detto. Questo è un po' il caso del Pulci, che non ha vera e profonda coscienza del suo scopo.

Se fa un ordito ridicolo è per insufficienza, perchè gl manca forza sintetica. Come un'avventura gli si presenta, non sapendo variarla, la butta giù, se ne sbriga e passa ad un'altra. Non raggiunge l'effetto comico, perchè non ha arte sufficiente da arricchire e sviluppare un' avventura. L'ordito del Pulci è ridicolo in sè stesso, e quindi è ridicolo mancato.

Ma rimangono i fatti; questi potrebbero esser ridicoli, e mostrarci un uomo di spirito.

La sola chiave secreta, che fa camminare l'orologio di questo poema, è Gano. È il solo attore. Se Orlando parte, se gli altri ne vanno in traccia, se Calavrione, Erminione, Antea, vengono a Parigi, è tutta opera sua. Vediamo dunque se il Pulci lo ha saputo ben concepire.

Gano è naturalmente odioso, disgustoso: per fini perso-nali e turpi, non indietreggia innanzi a ciò che v'ha di più esecrabile; è quindi essenzialmente non interessante, pro-

ico. Come si potrebbe infondergli interesse in un poema
rio? Coprendo ciò che v' ha di odioso e prosaico in lui,
n l' attribuirgli intelligenza e fermezza di carattere, co-
oscenza delle passioni e de' caratteri degli uomini; sicche
li, solo e debole, facesse dei molti e forti i suoi burattini,
ovendoli a suo piacere. Questo uomo sarebbe sublime; ma
rebbe anche un personaggio impossibile in un poema co-
ico come quello del Pulci. Bisogna dunque foggiarne un
ersonaggio che desti il riso; il riso purificherà ciò che egli
a d' odioso. Invece di avere un' intelligenza superiore, avrà
rberia e malizia: sarà una volpe, che ci fara ridere non
lo direttamente per le sue azioni, ma ancora, per gli equi-
oci ed effetti che nasceranno da queste. Ha saputo il Pulci
rgli sufficiente furberia e malizia? No. La gran malizia
Gano e lo scriver lettere. Lo stesso grossolano meccani-
no produce più volte gli stessi effetti. Non desta ne ammi-
zione per la sua grandezza ed intelligenza, nè riso per la
a malizia e furberia; è odioso, disgustoso, prosaico: una
onciatura.

Ma, se è così sciocco, come può far ballare gli altri? Gli
tri sono ancora più sciocchi. Carlomagno e vieppiù imbe-
lle che Gano non sia sciocco; Carlomagno, motore pura-
ente nominale del mondo di cui Gano è il motore effettivo.
ulci dice, al principio del suo poema, d'averlo impreso per
trarre degnamente Carlomagno, fin allora trattato male
gli scrittori. Che ne ha fatto? Un vecchio rimbambito,
becille, senza iniziativa, senza forza; una girandola, mossa
dalle menzogne di Gano or dalle insolenze de' Paladini.
il Pulci avesse avuta una intenzione comica come Cer-
ntes, avrebbe potuto fare una magnifica caricatura di
egli imperadori di cartapesta che, credendo governare,
n governati dai servi dei loro servi. Ma egli, per con-
rio, non vuol metterlo in ridicolo. Non vuol mai mancar
rispetto alla corona imperiale. Non ha il coraggio di que-
o concetto.

Il personaggio rimane così incerto fra il Carlomagno dell tradizione e l'ideale suo.

Se Gano e Carlomagno restano prosaici, che ne sarà deg altri? che cos'è il mondo, messo in moto da loro?

Negli antichi poemi romanzeschi il Pagano è posto i antitesi col Cristiano. I primi scrittori veggono ne' musulma ni qualche cosa d'inferiore, di fuori dell'umanità: gran forz fisica (che però soggiace alle forze ragionevoli dei Cristiani congiunta a slealtà, malafede, e ad ogni altro difetto di sens morale.

E quando il poeta non ha un tal interesse religioso, pur fra il Cristiano ed il Pagano rimane una differenza: la diffe renza di civiltà. I Pagani sono la barbarie, i Cristiani, la ci viltà; fra questi si trovano forze spirituali, come la cortesi e la lealtà; fra quelli, la sfrenatezza della barbarie.

Ecco i due punti di vista sotto i quali si possono concepir i Pagani. Ma anche qui il Pulci porta la sua leggerezza or dinaria: egli ha cancellata ogni differenza, ha distrutta l'an titesi. Non solo i Pagani non sono inferiori, ma sono spess più gentili, cortesi, degni di fede, dei Cristiani. I Paladini viaggianti in Pagania, sembrano assassini e ladri, che s introducono in casa dei re pagani per commetter cattiv azioni, grazie alla troppa bontà di quelli. Calavrione, Er minione, sono uomini ragionevoli, che credono d'aver ragio ne; e, quando son convinti d'aver torto, si ritirano.

Ma, se non ha creato un elemento cristiano differente del l'elemento pagano, ha almeno data una fisionomia propri a ciascun pagano? ne ha egli fatto degli individui spiccat e distinti, facoltà massima del poeta? se il Pulci non ha fa coltà inventiva, ha facoltà creativa?

Vi ho esposto il poema: avete visti tutti agire, e vi siet potuti accorgere che non hanno nulla di caratteristico. Ca lavrione ed Erminione, Meridiana ed Antea, potranno dif ferire nel nome e nelle avventure: ma al poeta è mancat tanta fantasia da imprimer loro un marchio distintivo. Quindi mentre i nostri sommi poeti hanno tramandato alcuni per-

sonaggi fino a noi, nessuno fra quelli del Pulci è diventato popolare. Sono semplici nomi.

Le donne (le quali, cosa notabile, sono tutte pagane) sono cinque: le due amanti di Ulivieri. Forisena e Meridiana, le due di Rinaldo, Luciana ed Antea, e l'amante d'Orlando, Chiariella. Se non ve ne avessi ridetti i nomi, ve ne sareste ricordati? Non hanno nè fisionomia particolare che le distingua fra loro, nè fisionomia generale che le distingua dagli uomini. Non hanno nessuna ricchezza interiore, non potete analizzarle. Sono esseri immediati, che operano istintivamente come animali, senza previdenza, senza combattimento interno, senza lotta o contrasto, deficienti d'ogni senso morale; non solo non sono persone poetiche, ma neppure persone umane. Tutto manca; anche l'elemento donnesco, la grazia e la dolcezza.

Chiariella, figlia dell'Amostante di Persia, tradisce la patria, che viene soggiogata, il padre, che viene ucciso. Quanti elementi contradittorii da ritrarre! che lotta fra il suo senso morale e la sua passione! Se volete rappresentarla destituita di senso morale, resta la passione, istintiva, animalesca, per Orlando, che la induce, senza sospetto di far male, a tradire il padre. Il Pulci si contenta di dir la cosa in due versi; non c'è nè sviluppo passionale nè sviluppo morale.

A raccontare la catastrofe di Forisena impiega quattro versi:

> E la condusse quel bendato arciero
> Per veder quanto Olivier può discosto
> A un balcone; e l'arco poi disserra,
> Tanto che questa si gettava a terra.

Il Pulci rappresenta crudamente, senza sviluppi, senza gradazioni: tira giù e si sbriga. È negato a rappresentar caratteri di donne.

All'elemento pagano appartengono i giganti: se i pagani in generale rappresentano uno stato di civiltà inferiore, i giganti rappresentano la barbarie ultima. Non solo la loro forma esterna, ma l'interno loro è più animalesco che umano.

Sono stupide masse di carne, che, considerati seriamente

riguardo agli effetti, possono essere serii e sublimi, come il fulmine, il tremuoto, un monte che si scoscenda.

Ma qui i giganti sono comici. Dov' è il comico de' giganti? Se uno di noi omicciattoli moderni fosse posto presso un gigante, questi lo soverchierebbe, lo atterrirebbe, ed egli non avrebbe bastante serenità per ben considerarlo. Ma supponete il gigante incatenato, che possiate considerarlo al sicuro: allora rifulgerà tutta la differenza fra lo spirito e la materia, fra il civile ed il barbaro; potete piegar le braccia e sorridere di quella forma ridicola, e della vostra superiorità intellettuale.

In questa disposizione Pulci ci rappresenta i giganti. Ha egli saputo renderli ridicoli? Egli ne ha afferrato solo la superficie esterna, ed anche qui è poco felice. Uno de' ridicoli del gigante è il mostruoso, le proporzioni del suo corpo contrarie al principio razionale d'armonia. Ma bisogna sapere unire le qualità mostruose sì che eccitino il riso. Se le unite a caso, avrete un accozzamento di parti strane da cui non uscirà il grottesco. Quando il mostruoso non è spinto fino al ridicolo, rimane come mostruoso.

Or ecco come il Pulci descrive un gigante che va incontro a Rinaldo:

Egli avea il capo che parea d'un orso,
Piloso e fiero; e' denti come zanne,
Da spiccar netto d'ogni pietra un morso;
La lingua tutta scagliosa, e le canne;
Un occhio avea nel petto a mezzo il torso,
Ch'era di fuoco, e largo ben due spanne;
La barba tutta arricciata e' capegli;
Gli orecchi parean d'asino a vedegli.
Le braccia lunghe, setolute e strane,
E 'l potto e 'l corpo piloso era tutto;
Avea gli unghion ne' piedi e nelle mane,
Che non portava i zoccol per l'asciutto,
Ma ignudo o scalzo, abbaia com'un cane:
Mai non si vide un mostro così brutto:
E in man portava un gran baston di sorbo,
Tutto arsicciato, e nero com'un corbo.

Il ritratto è mostruoso, non è grottesco: non v'è intenzione comica.

Dal lato pagano, dunque, mancanza assoluta di fantasia. Restano i cristiani, che, tolte le molte comparse, si riducono a sei: Dudone e Ricciardetto, Astolfo ed Ulivieri, Orlando e Rinaldo. I due primi sono poco più che mere comparse; il terzo e il quarto sono abbozzi. Astolfo, quando apparisce, sembra destinato ad essere il buffone del poema: è valoroso, ma non tanto da non cadere talora di cavallo; è vivace, affettuoso, allegro. Conduce alcuni prigioni in una badia, e vuole che il priore gl' impicchi. I monaci fanno gli schivi; ma egli prende una mazza, ed eccoli che si mettono ad impiccar con tanta destrezza che ci parevano nati. Ma, dopo questo, diventa un personaggio secondario, e non se ne parla più.

Ulivieri sembra dover essere il suo successore. S' innamora di Meridiana, ed è scavalcato da Manfredonio, e bastonato da un gigante in presenza di lei. Corre per soccorrerla, ma Ricciardetto è più pronto; ond' egli le dice:

> . . . . . io veniva ben per darti aiuto,
> Ma le schiere passar non ho potuto.

Ma queste velleità di buffoneria passano presto, e sparisce anche lui.

Orlando, che sarebbe l' eroe in un poema serio, riman qui, per la sua serietà, senza interesse.

Rinaldo è il più vivo: in lui ci è una vera creazione. È un misto di guerresco, cavalleresco e lazzaronesco: capace di fare un tradimento, di uccidere una madre coi figli e di rinunziare alla corona di Francia per ricercare Orlando. Quest' antitesi dà attrattiva al suo carattere. Ecco una scena in cui quel bizzarro miscuglio è mirabilmente rappresentato. Giunge a una badia, occupata da un gigante per nome Brunoro, che lo invita a colezione.

> Rinaldo cominciava a piluccare
> E trassesi da testa allor l'elmetto;
> Ma Ulivier non sel volle cavare,
> Così Dodon, che stavan con sospetto:

Perchè Brunor, veggendogli imbeccare
Per la visiera, guardava a diletto,
E comandava a un di sua famiglia,
Ch a' lor destrier si traesse la briglia.
E fece dar lor biada e roba assai,
Dicendo: Questi pagheran lo scotto,
O l'arme lasceran con molti guai;
Non mangeran così a bertolotto.
Dicea Rinaldo: alla barba l'arai;
E cominciò a mangiar com' un arlotto....

Il famiglio del gigante governa il cavallo di Dodone, e quello di Ulivieri; ma, quando giunge a Baiardo, il fiero cavallo lo prende con la bocca e ne fa strazio:

Disse Rinaldo: Appiccata è la guerra;
Lo scotto pagherai tu, mi cred' io;
Vedi che spesso il disegno altrui erra.

In questo, uno dei compagni del gigante si era posto a mangiare accanto a Rinaldo:

Rinaldo l'ebbe alla fine in dispetto,
Però che diluviava a maraviglia,
E cadegli la broda giù pel petto,
Guardò più volte, e torceva le ciglia.
Poi disse: Saracin, per Macometto,
Che tu sei porco, o bestia che 'l somiglia!
Io ti prometto, stu non te ne vai,
Farò tal giuoco che tu piangerai.
Disse il Pagan: Tu debb'esser un matto,
Poichè di casa mia mi vuoi cacciare.
Disse Rinaldo: Tu vedrai bell'atto!
Il Saracin non se ne vuole andare,
E nel paiuol si tuffava allo imbratto.
Rinaldo non potè più comportare;
Il gigante si mettea nella man destra,
Tal che gli fece smaltir la minestra.
Chè gli appiccò in sul capo una sorba,
Che, com' e' fussi una noce, lo schiaccia;
Non bisognò che con man vi si forba,
E morto nel paiuol quasi lo caccia.

Segue una zuffa: i cavalieri uccidono parecchi di quei saracini: interviene Brunoro, fa cessar la battaglia, domanda di che si tratta.

Disse Rinaldo: Come san costoro,
Non vo' mai noia, quand' i' sono a desco,
E sto come 'l caval sempre in cagnesco.
Venne a mangiar qua uno; io lo pregai
Che se n' andassi, e non curò 'l mio dire;
Mangiato non parea che avesse mai,
Ed ogni cosa faceva sparire;
Le frutta dopo al mangiar gli donai,
Perchè il convito s' avessi a fornire. —
E, mentre che dicea questo al pagano,
Fusberta sanguinosa tenea in mano.

È un movimento che vi presenta un misto di plebeo, proprio a lui, e di guerresco. La vita di Rinaldo è in questo contrasto.

Ma il Pulci non è ricco, non ha tutte le corde del comico; possiede solo il comico plebeo, basso, buffonesco, triviale. Epperò il suo personaggio principale non è Rinaldo, che conserva sempre una certa nobiltà, ma Morgante.

***

Nell' esame di tutti gli elementi del *Morgante*, ho espressamente messo da canto il soprannaturale, che sta da sè. Il soprannaturale è il principal movente di tutti i poemi epici e cavallereschi; un poema ha per condizione il meraviglioso, vale a dire una successione di fatti che non stia in rapporto coll' ordine volgare degli avvenimenti, con la *plate réalité*. In ciò è il germe del sublime e del ridicolo, giacchè il sublime, quando non gli si ha più fede, divien ridicolo.

Difficilissimo è a rappresentarsi il meraviglioso, giacchè dev' essere una cosa di sopra dell' ordine naturale e dev' essere sentita dal narratore, e fatta sentire al lettore; altrimenti il sublime si trasforma irresistibilmente nel ridicolo. Mettete il caso che vi si parli d' un miracolo; ove lo sentiate,

voi ammirate e v' innalzate al di sopra dell' ordine logico e scientifico; altrimenti la sola narrazione del miracolo basterà per fare scoppiare il ridicolo.

Di che natura è il meraviglioso del Pulci, sia naturale sia soprannaturale? Non è serio, ma buffonesco. Un gigante arrandella Rinaldo e poi si rintana in una buca. Rinaldo con un fendente spacca il sasso ed il gigante, come un sarto taglia un panno, e *sciocco è chi nol crede.* Evidentemente, il Pulci si ride del fatto; ma, quand' anche ci credesse, il tutto sarebbe sempre ridicolo per voi. La base è crollata.

Orlando, adirato contro il gigante Grantonio uccisore di Sansonetto, con un colpo spacca lui e il cavallo e un palmo di macigno. Questo è il meraviglioso subiettivamente buffonesco, chè nè il lettore nè lo scrittore credono a quelle esagerazioni. Ma basta questo e basta di esagerare? È facile il far ridere con buffonerie. Dov' è il serio di questo meraviglioso? Il Pulci l' ha saputo comprendere?

Ne' popoli primitivi la facoltà più svolta è l' immaginazione; questa s' attenua a misura che la civiltà progredisce; agli uomini d' immaginazione succedono gli uomini d' azione. Il fondamento dell' immaginazione è la conoscenza che abbiamo di molte cose cui non può giungere la nostra potenza, la coscienza di esser nature finite, la coscienza del finito. Io formo un desiderio, ma ne scorgo subito il ridicolo, avvisandone l' impossibilità; l' uomo, creatura sottoposta ad alcune leggi dello spazio e del tempo, ha sempre cercato di lottar contro di esse. Quando è rozzo, non sapendo seriamente sopprimere quel limite con la scienza, lo sopprime con la fantasia; è tanto più sognatore quanto meno operoso. Anche adesso, gli orientali e gl' italiani meridionali sono fantastici; e lavorano di fantasia, perchè non hanno conoscenza e pratica sufficiente del reale. Quindi il fantastico è il grande ideale de' popoli primitivi. Per mezzo degli angeli, de' demonii, dei maghi e della magia, tutti i limiti sono soppressi senza bisogno della scienza. — La parte seria del meraviglioso si ha quando l' immaginazione è presaga od indo-

vina della scienza, o quando lo descrive con tanto calore da mostrare un prepotente bisogno di rompere quei limiti e di spaziare in campi più liberi.

Il Pulci, fra gli altri ingredienti del suo poema, ha la magia: ma si è egli alzato all'altezza da noi accennata? mostra di sentir bisogni più nobili delle consuete buffonerie?

La magia occupa nel *Morgante* un posto ristretto; il solo mago e Malagigi, ed a tre riduconsi le sue prodezze.

La prima è il privar Creonta dell'invulnerabilita. Tradizione grossolana, grossolanamente riprodotta.

La seconda e un cambiamento di spade e di cavalli fra Rinaldo ed Orlando: altra buffoneria senza scopo.

Ma nella terza impresa di Malagigi, il Pulci si è abbattuto in un'invenzione ch'e la sola rimasta, specialmente perche il Tasso s'e degnato d'impadronirsene. Mentre si prepara la battaglia di Roncisvalle, Malagigi, ricorrendo ai mezzi magici per richiamare Rinaldo e Ricciardetto che stavano in Egitto, spaccia loro Astarotte e Farfarello, perchè possano tornare in tempo. È l'episodio di Armida e Rinaldo. Ma, mentre nel Tasso tutto e serio, nel Pulci si rinviene un misto di scherzoso e di serio. Per trasportare rapidamente Carlo ed Ubaldo alle Isole fortunate, Tasso ha immaginato una vela d'oro incantata: arditezza d'immaginazione che i piroscafi hanno in certo modo realizzata. Il Pulci fa entrare Farfarello ed Astarotte nelle visceri de'due cavalli, che, indemoniati, saltano oceani e fiumi: c'e del grottesco.

Giunti allo stretto di Gibilterra, Rinaldo domanda ragione delle colonne d'Ercole ad Astarotte; e nasce una di quelle arditezze dell'immaginazione che il Tasso anche ha imitato, facendo però il profeta a buon mercato; qui, invece, troviamo ottave stupende, che sembrano scritte dopo la scoverta dell'America, mentre in realtà furono scritte alcune decine di anni prima dell'impresa di Colombo:

Sappi che questa opinione è vana,
Perchè più oltre navicar si puote,

Però che l'acqua in ogni parte è piana,
Benchè la terra abbi forma di ruote;
Era più grossa allor la gente umana,
Tal che potrebbe arrossirne le gote
Ercule ancor d'aver posti que' segni,
Perchè più oltre passeranno i legni.
E puossi andar giù nell'altro emisperio,
Però che al centro ogni cosa reprime;
Sì che la terra per divin misterio
Sospesa sta fra le terre sublime.
E laggiù son città, castella e imperio,
Ma nol conobbon quelle gente prime:
Vedi che il sol di camminar s'affretta,
Dove io ti dico, che laggiù s'aspetta.
E come un regno surge in Oriente,
Un altro cade con mirabil arte,
Come si vede qua nell'Occidente,
Però che 'l ciel giustamente comparte:
Antipodi appellata è quella gente;
Adora il Sole, e Iuppiter e Marte:
E piante e animal come voi hanno,
E spesso insieme gran battaglie fanno.

Rinaldo domanda, se tutte quelle genti pagane debbano esser dannate. Astarotte risponde che possono salvarsi, dipendendo la salvazione non dal domma ma dalle opere.

Vi è, in quest' espressione dei principii di tolleranza, qualche cosa di serio, che fu confermato dal posteriore movimento storico.

Quest'episodio non solo è notabile per questi due punti, ma perchè è il migliore del poema: vi appaiono dei caratteri. Rinaldo e Ricciardetto saltano entrambi; ma l'autore ha saputo mettere gradazioni fra loro per modo che abbiano fisionomie particolari. Rinaldo è sublimato dal sublime stesso del fatto; Ricciardetto ne è impacciato:

Come Baiardo alla riva fu presso,
Parve che tutto di fuoco sfavilli;
Poi prese un salto e in aer si fu messo:
Ma così alto non saltano i grilli;

E non è tempo di segnarsi adesso;
Chè non piace al demon nostri sigilli;
O potenzia del ciel, poi ch'a te piacque,
Maraviglia non fia saltar quest'acque.
Ricciardetto ebbe paura e ribrezzo,
Perchè tanto alto si vide di botto,
Che si trovò con Farfarello al rezzo,
E dubitò, chè si vide il sol sotto,
Come se fussi tra 'l ciel e lui in mezzo;
E ricordossi d'Icaro di botto,
Per confidarsi alle incerate penne,
E con fatica alla sella s'attenne.
Rinaldo arebbe voluto in quel salto
Poter del sole aggiugnere alla chioma;
Ma non potea, che si trova più alto,
Perchè quel già sotto l'acqua giù toma;
Baiardo, quando e' cascò in sullo smalto,
Anche non parve la sua forza doma,
E poco cura il salto ch'egli ha fatto,
E cadde in terra lieve come un gatto.
Diceva Ricciardetto a Farfarello,
Com'e' giunse alla riva: Io ti confesso,
Che questa volta io non son buon uccello,
Però che il sol non mi parea più desso,
Quand'io mi vidi volar sopra quello;
Credo ch'io ero al Zodiaco appresso:
Troppo gran salto a questa volta fue;
Io non mi vanterei di farne piue.
Il caval si sentì di Ricciardetto
In un modo anitrir che par che rida,
Perchè quel diavol ne prese diletto
Delle parole che colui si fida;
E poi diceva: Non aver sospetto,
O Ricciardetto, tu hai buona guida.
Dicea Rinaldo: facciam questo patto,
Che in Roncisvalle si salti in un tratto.
Rispose Ricciardetto: Adagio un poco,
Volgi pur largo, Farfarello, a' canti;
Tu non ti curi come vadi il giuoco,
O drento o fuor, poi te ne ridi e vanti;
Io sono ancor per la paura fioco,
E sento i sensi tremar tutti quanti,
E parmi i panni in capo aver rovesci,
E cader giù nell'acqua in bocca a' pesci.

Quest' ultima ottava è una delle pochissime del Pulci cl siano perfette. Nè solo vi sono de' personaggi vivi ed operant ma vi è una creazione di maggior momento: quella de' du diavoli concepiti diversissimamente da' diavoli anteriori. Que sti non hanno corna, nè zampe, nè ferocia; sono buon compagni; contengono il germe del diavolo zoppo, cioè de diavolo affatto umanizzato.

Quando stanno per separarsi, Rinaldo dice ad Astarotte

...Astarotte, tu se' pure amico.
E io ti son veramente tenuto,
E tanto in verità t'affermo e dico:
Se mai per grazia sarà conceduto
Che il ciel rimuti il suo decreto antico
Sua legge sua sentenzia o suo giudizio,
Ricorderommi d'un tal benefizio.
Altro certo offerir non ti posso ora;
L'anima chi la diè credo sua sia,
Il resto tutto sai convien che mora:
O sommo amore, o nuova cortesia!
Vedi che forse ognun si crede ancora
Che questo verso del Petrarca sia,
Ed è già tanto, e' lo disse Rinaldo;
Ma chi non ruba è chiamato rubaldo
Disse Astarotte: Il buon volere accetto,
Per noi fien sempre perdute le chiavi,
Maestà lesa infinito è il difetto:
O felici cristian, voi par che lavi
Una lacrima sol col pugno al petto,
E dir: Signor, *tibi soli peccavi*:
Noi peccammo una volta e in sempiterno
Relegati siam tutti nello inferno.

Chi penserebbe che qui parli il diavolo? Qui è un uomo cortese, pieno di sensibilità, che si congratula coi cristiani della loro fortuna.

Con meraviglia avrete visto il Pulci elevarsi da quel terreno buffonesco che gli è ordinario; ma gli è un vecchio peccatore, e ricade finalmente sempre nell' ultima buffoneria. Cosa tanto più sorprendente in quanto che vivea in una corte coltissima. Ma è un fenomeno curioso di quei tempi

che in mezzo alla raffinatezza dei costumi, la comicità restasse plebea e grossolana. Ciò può spiegarci perchè, anche quando cerca di sollevarsi, il Pulci ricaschi sempre nel triviale.

Rinaldo e Ricciardetto, giunti in Ispagna, capitano a Saragozza. Rinaldo mostra voglia ad Astarotte di visitare l'antica sua innamorata Luciana; dimenticando Roncisvalle, entrano dunque invisibili nella stanza in cui pranzavano Luciana e la madre.

La scena potrebbe riuscire spiritosa. Ma niente altro accade se non che il divoramento da parte di Rinaldo delle vivande poste innanzi a Luciana; finchè uno starnuto di Ricciardetto non guasti e rompa lo scherzo, scherzo, veramente, di genere basso.

Altro esempio. Marsilio, nel punto d'essere appiccato, richiede il battesimo; l'arcivescovo Turpino, che aveva domandato in grazia di fargli da boia, glielo ricusa, acciocchè non possa salvarsi l'anima.

> Disse Turpin: Tu menti per la gola,
> Ribaldo, appunto qui t'aspettavo io.

E Rinaldo soggiunge:

> Sai che si dice cinque acque perdute
> Con che si lava all'asino la testa;
> L'altra una cosa che in fine pur pute;
> La terza è quella che in mar piove e resta;
> E dove gente tedesche son sute
> A mensa, sempre anche perduta è questa;
> La quinta è quella, ch'io mi perderei
> A battezzare o marrani o Giudei.

Ciò spiega la predilezione che l'autore dimostra per un personaggio che non appartiene regolarmente al poema, che muore alla metà di esso, Morgante, essere accidentale che, dando il nome al libro, mostra l'intenzione del poeta di scendere al buffonesco ed al plebeo. Morgante può dirsi anzi il tipo di que' guerrieri. Tutti essi, benchè abbiamo contec, du-

cati e ricchezze, non hanno nè coltura nè educazione: sono buffoni e Morgante rappresenta l' idea tipica della buffoneria.

Ma neanche Morgante basta al Pulci; Morgante ha pur sempre alcune qualità nobili. Ed il poeta gli ha posto accanto, come ultima punta della buffoneria, un compagno, Margutte, beone, mangione, mariuolo, millantatore, re dei buffoni volgari.

***

Il centro del comico immaginato dal Pulci, è, dunque Morgante. Il quale, posto mente alle proporzioni dell' opera d'arte, è una superfetazione, un dippiù; tolto quel personaggio, tutto andrebbe egualmente bene.

Ma egli rivela il vero ideale comico dell' autore. Fa la sua apparizione nell' atto che si diverte con due suoi fratelli a scagliar pietre sovra una badia. Orlando, uccisi i due fratelli, picchia all' uscio di Morgante, mentre questi sognava d'esser allacciato da un serpente, d'aver chiamato più volte Maometto infruttuosamente, e d' esser stato lasciato dal serpente appena aveva invocato Cristo. Saputo che Orlando era cristiano, gli chiede il battesimo. Ma questa conversione non cambia il suo carattere; l' essere morale rimane il medesimo; crede in Cristo perchè lo crede più potente di Maometto.

Che cosa è Morgante? Rassomiglia ad un uomo dell' infima classe, ad un facchino: ha gran forza fisica, e tutte le qualità morali corrispondenti. Quelli che erano eroi sono rimasti all' ultimo fondo, mentre la società s' è sollevata a di sopra. Morgante ha tanta forza da portare un campanile. Ha una immensa audacia, ossia coscienza della propria forza ed è un allegro compagnone, e finora non siamo ancora usciti dal facchino. A queste qualità se ne unisce un' altra. È un essere immediato; egli esprime subito ciò che sente come lo sente, senza che il mondo esterno possa modificarlo in nulla, mentre, per contrario, l'uomo civile spesso dissimula e talora anche simula.

Morgante è ruvido, stima tutto il mondo per un nulla. Se ad una persona maleducata date una buona notizia, voi la vedrete gestire, far chiasso; se gliene date una cattiva, se le dite cosa penosa o dolorosa, può darsi che vi risponda con un pugno. E così fanno appunto Morgante e gli eroi, di cui egli è simbolo. Tutte le gradazioni che possono trovarsi in una rissa, per lui spariscono: egli passa subito a' fatti.

Questo è il ritratto di una società barbara. Una prodigiosa forza fisica, con tutte le qualità morali che ne scaturiscono, forma il fondo della società omerica come della società cavalleresca. Questo ritratto era in contrasto con la raffinatissima società italiana che non poteva se non ridere di esso.

Il Pulci, mettendo in iscena Carlomagno, Rinaldo, Orlando, rispetta le tradizioni e non osa abbandonarsi allo spirito comico; è impacciato come chi volendo ridere d' un altro si trattenga per rispetto. Ma Morgante è il suo beniamino, il tipo del suo cuore; e con lui si abbandona. Morgante è forte, e Pulci porta all'assurdo la sua forza; Morgante è audace, e Pulci spinge l' audacia di Morgante fino alla millanteria; Morgante è allegro, e l'allegria diviene una buffoneria da taverna.

Ecco uno de' fatti più assurdi. Morgante si reca da Manfredonio per liberare Dudone: Manfredonio risponde con un rifiuto alle parole mansuete di Morgante, e giura per Macone di volere impiccare il suo prigioniero. Morgante, sulle prime, sente l'impeto di dargli uno scapaccione, ma poi pensa meglio: afferra le corde della tenda, la svelle e se la pone addosso, e comincia a darsela a gambe. I soldati accorrono, e Morgante se ne sbriga a battagliate; ma frattanto, nell' interno di quella specie di baracca, accadeva un'altra battaglia fra Dudone e Manfredonio. Come invenzione, è questo un capolavoro di assurdità; il fatto è preso dagli antichi romanzi che lo raccontano seriamente, ma il Pulci vi ha aggiunto il combattimento nella tenda. Tutti i poeti posteriori hanno fatto poi a chi trovasse situazioni più ri-

dicole. Ariosto ha detto che alcuni, penetrati nello stomaco d'una balena, vi vivessero per mesi. E pare che da tali caricature della forza fisica abbia Rabelais preso l'idea di Pantagruel, il quale allaga con una orinata il campo nemico e fa da ombrello al suo esercito con la lingua lunga due miglia. Rabelais, passeggiando su quella lingua, entra nella bocca e nella gola di Pantagruel e vi trova montagne, pianure, città.

Alla forza fisica s'accompagna l'audacia, di cui la millanteria è la parte comica. Perchè l'audacia, accompagnata da giusta coscienza delle proprie forze e del loro limite, è cosa seria, e si chiama orgoglio. Ma, quando non è accompagnata da tale coscienza, si chiama vanità e millanteria. Il forte si vanta allora del suo vigore come se quel vigore fosse tutto, o si vanta di far più di quel che possa.

Il Pulci ha fatto di Morgante un millantatore. Una volta, dopo una gran bravura in presenza di Orlando, dice a questo: se potessi andare nell'inferno scoderei Minos, farei un sorso di Flegetonte, un boccone di Flegias. Oltre dell'esser ridicolmente forte e millantatore, Morgante è un uomo di taverna, un buon compagnone, che si abbandona spesso al suo buon umore ed ha bisogno di far ridere e di chi lo faccia ridere, con motti equivoci e bassi, con doppii sensi di pessimo gusto. L'autore ha ben saputo ricavare quanto più ridicolo poteva da quella sua prontezza e subitaneità.

Pure, Morgante ha qualità degne, bonarietà e lealtà. Non mena pugni se non provocato; trattato bene, è buono, è credulo, è un grosso fanciullone, ha qualità che ritengono il comico ad una certa altezza. Un altro personaggio rappresenta il comico al di sotto di Morgante.

Il Pulci non sa mai mettere in iscena bene i suoi personaggi; tranne Margutte, che il lettore indovina al primo apparire.

Giunto Morgante un dì in su 'n crocicchio,
Uscito d' una valle e d'un gran bosco,

Vide venir di lungi per ispicchio
Un uom che in volto parea tutto fosco;
Dette del capo del battaglio in picchio
In terra e disse: Costui non conosco;
E posesi a sedere in su 'n un sasso
Tanto che questo capitoe al passo.
  Morgante guata le sue membra tutte,
Più e più volte dal capo alle piante,
Che gli pareano strane, orride e brutte:
Dimmi il tuo nome, dicea, viandante.
Colui rispose: Il mio nome è Margutte,
Ed ebbi voglia anch' io d' esser gigante,
Poi mi penti', quand'a mezzo fui giunto;
Vedi che sette braccia sono appunto.

Margutte non si spaventa nè delle proporzioni di Morgante nè del suo battaglio: ma lo squadra, gli si paragona e gli risponde mettendolo spiritosamente in burla. In effetti, malgrado un' apparente somiglianza, v'è una gran differenza tra' due: Morgante, il forte, ha bonarietà, lealtà, mansuetudine; Margutte, il debole, ha la furberia, ed altre doti intellettuali molto sviluppate. Morgante è quello che è e non lo sa, Margutte è quello che è e lo sa; Morgante fa ridere inconsciamente; Margutte vuol far ridere, fa pompa di comicità e di deformità: e in questa pompa quasi ristagna la concezione comica del Pulci.

Morgante gli chiede di che religione sia, e Margutte nella risposta mette spiritosamente in ridicolo i dommi religiosi:

Io non credo più al nero ch' all' azzurro,
Ma nel cappone, o lesso o vuogli arrosto,
E credo alcuna volta anche nel burro,
Nella cervogia e, quando io n' ho, nel mosto,
E molto più nell' aspro che il mangurro;
Ma sopra tutto nel buon vino ho fede,
E credo che sia salvo chi gli crede.
  E credo nella torta e nel tortello,
L'una è la madre e l'altro è il suo figliuolo;
Il vero paternostro è il fegatello,
E possono esser tre, e due, ed un solo...

Comparisce come un ghiottone che scherza sulle cose religiose, e questa satira indiretta è fatta spiritosamente, giacchè c'è intenzione comica. E qui, fate di non fraintendermi. Quando dico che il comico del Pulci è plebeo, buffonesco, non lo biasimo. Dio mio! non può biasimarsi ciò ch'era nello spirito di un'epoca storica. Noi uomini civili possiamo avere ripugnanza per alcune cose; ma, quando vogliamo studiare un autore, dobbiamo esaminarlo secondo lo spirito de' suoi tempi. Buffonesco, dunque, e plebeo, sia pure; ma, con ciò non si può mai, in nessun modo, venir dispensati dall'essere spiritosi. E fin qui troviamo spirito. Ma Margutte poi seguita col presentarsi come un mariuolo, come un malandrino, come un falsario, e, da ultimo, parla del bestemmiare, del corrompere ecc., con tutti i vocaboli precisi. In questi suoi discorsi, vi son tratti imperfettissimi, altri benissimo scritti.

Morgante trova nell'altro qualcosa che gli somiglia: Margutte non è se non Morgante imbruttito e reso ignobile. Essi si mettono in via insieme per raggiungere Orlando. I canti XVIII e XIX sono consacrati alle loro imprese. Ne trascegliero una.

Affamati e sitibondi, giungono ad una fontana, alla quale si dissetava un liocorno che Morgante uccide con una battagliata. Poi fa del fuoco, percuotendo col battaglio un macigno, mentre Margutte raccoglie della paglia. Ma, quando si è al mangiare, Margutte rimane digiuno, giacchè Morgante fa sette bocconi per uno dei suoi. In questa scena, spicca mirabilmente quanto v'è di comico in loro. Margutte dice:

Per Dio, tu mangeresti una balena,
Non è cotesta gola mai ristucca:
Io ti vorrei per mio compagno avere
Ad ogni cosa, eccotto ch'al tagliore.
Disse Morgante: io vedeva la fame
In aria come un nugol d'acqua pregno;
E certo una balena colle squame
Arei mangiato sanza alcun ritegno,

O vero un liofante con l'ossame;
Io rido che tu vai leccando il legno.
Disse Margutte: Stu ridi, ed io piango.
Che colla fame in corpo mi rimango.

Qui la forma è perfetta. Trovano di poi un leone, custode d' una fanciulla prigioniera di due giganti. Ucciso il leone, mentre si trattengono con la fanciulla, sopravvengono i due giganti de' quali l'uno porta seco un drago e l'altro un orso preso in caccia; e ne nasce un parapiglia. È questo uno dei combattimenti del Pulci, che destano più interesse; la forma rasenta quasi l'eccellenza. Negli altri si ripete, mostra sazietà: in questo combattimento entrano elementi nuovi: da una parte, c'è lotta tra Morgante e Sperante, dall'altra, Beltramo prende a bastonate Margutte, e si trovano alle prese la forza e la malizia. Tutto è rappresentato vivamente, ed il meraviglioso e intramezzato col ridicolo. Come saggio riporteremo l'ottava, dove è rappresentata la caduta di Morgante e Sperante, abbracciati insieme in un burrone.

E si sentiva un rumore, un fracasso,
Insin che son caduti in un burrone,
Come quando de' monti cade in basso
Qualche rovina e qualche gran cantone;
Non vi rimase nè sterpo nè sasso
Dove passò questo gran fastellone,
Che rimondorno insino alle vermene,
E dettono un gran picchio delle schiene.

È questo forse uno de' più bei luoghi del Pulci, che ha meritato quindi d'esser imitato dal Boiardo e dall' Ariosto. Il primo ha imitato il combattimento fra Margutte e Beltramo; l'altro il combattimento fra Morgante e Sperante. Ma mentre qui la lotta è seria, l' Ariosto rese ridicola quella fra Orlando e Rodomonte.

Accadono poi altre avventure, in cui il Pulci si ripete. Mentre Margutte dorme, Morgante gli trae gli stivali e li nasconde. Svegliatosi, cercandoli, Margutte trova che una scimia se li misurava; dà in risa, e a forza di ridere fi-

nisce per scoppiare. Scorgete qualche cosa d'ironico in questo pensiero di far morir di risa chi aveva riso di tutto.

Morgante, dopo aver presa Babilonia col battaglio, imbarca coi paladini, e mentre rompeva la schiena ad una balena col battaglio, un granchiolino lo ferisce al piede; egli ne sorride, ma dopo pochi giorni la ferita s'infiamma e si invelenisce, finchè ne muore.

Tali sono i lineamenti di Margutte e di Morgante, soli personaggi di questo poema che ne abbiano di ben determinati, che abbiano una vita propria. Nondimeno, sono come obliati nella storia della Poesia. Da che dipende che nulla sia sopravvissuto di questo poema? Dalla forma, che nell'arte il *sine qua non*, senza di cui le più belle concezioni rimangono scheletri. Il Pulci non possedeva l' eccellenza della forma.

***

Ricapitoliamo: il Pulci ha presi i fatti da più autori, ma non ha saputo fonderli e concentrarli in un fatto generale e formarne un tutto di cui ogni invenzione fosse una parte; li ha aggregati, non fusi; non ha avuto neppure forza di organizzare queste parti staccate, sicchè, prese per sè, diventassero punti poetici interessanti. Abbiamo visto che i suoi personaggi hanno carattere torbido, incerto, o non hanno punto carattere: sono persone morte. La vita manca e nell' insieme e nelle parti. Non ostante, trovammo tre personaggi: Morgante, Margutte e Rinaldo, che sarebbero stati degni di sopravvivere.

Ma l' ordito, le invenzioni particolari, i caratteri, compresi questi tre, sono dimenticati perchè manca la perfezione della forma. Un concetto frivolo può sperar di sopravvivere se ha eccellenza di forme; se invece un concetto importante n' è privo, potrà vivere come filosofia o dottrina, ma come poesia cadrà nell' oblio.

Badate però ch' io non adopero la parola *forma* nel senso pedantesco, in cui è stata presa fino alla fine del secolo pas-

sato. Mi spiego. Ciò che prima colpisce è la parte più superficiale, le parole, il periodo; ed a queste cose si attacca da prima la critica, e queste ha chiamate *forma*: e, dicendo che in esse consiste la eccellenza della Poesia, ha posto un criterio erroneo, che ha avuto conseguenze funeste anche sopra grandi ingegni.

Quando verremo a parlare dell' Ariosto, vi farò vedere precisamente in che consista l' eccellenza della forma: per ora basterà darvene un' idea generale.

Se voi considerate un oggetto co' sensi, cioe da osservatori e sperimentatori, conoscerete un fatto. Tutti veggono, pochi osservano; le facoltà date all' uomo sono inerti nella massa, e solo eminenti negli uomini d' ingegno.

Se applicate di più la vostra intelligenza a quel fatto, (ordinandolo, coordinandolo e subordinandolo e considerandolo come parte d' una serie di fatti sottoposta a leggi), vi solleverete dal fatto all'idea, facendo un lavoro che dipende non dai sensi ma dall' intelletto.

Se poi noi ci concentriamo nell' oggetto presentatoci, p. e. nella figura di una donna, e ce ne innamoriamo, e volendo dipingerlo, senza accorgercene, non restiamo nella realtà pura, ma togliamo, aggiungiamo, abbelliamo, e vezzeggiamo, accarezziamo, lo facciamo quale vorremmo che fosse, noi lavoriamo allora colla *fantasia*. Tutti hanno fantasia, tutti pizzicano del poeta, ma pochissimi hanno avuta in alto grado questa facoltà fantastica.

Non confondete queste tre serie di fatti: appunto dal confonderli è risultato che la critica, per secoli, non ha avuta coscienza dei limiti della poesia.

Se osservate co' sensi, avete il fatto; se osservate con l'intelligenza, avete l' idea; se osservate con la fantasia, avete il fantasma; l' oggetto come lo rappresenta il poeta, ha un nome distinto perchè ha qualità proprie. Quando il poeta ha innanzi a sè un fantasma, questo non è l' idea pura ma l' idea dotata da lui di sentimenti e forze, corpo spiritualizzato o spirito incarnato. La forma è la trasformazione dell' idea,

cioè del concetto in carattere poetico: la creazione del fantasma.

Il Pulci ha una mezza potenza, per lui l'oggetto rimane puro oggetto. Se fosse grande osservatore, conserverebbe qualche cosa d'interessante di sotto di questa aridità, come Balzac. Ma non è osservatore profondo ed originale, tanto da uscir da luoghi comuni. Trovato l'oggetto (e non ha inventiva, ma lo prende da qualche libro), ne riproduce la corteccia, non interessando nè per quello che dice, nè pel modo in cui lo dice.

Come non ha l'arte d'osservare, così non ha neppure quella di sviluppare e rappresentare ne' diversi periodi il fantasma.

Creato il fantasma, subendone la presenza, vi obliate in lui che si muove, vive, si sviluppa; e lo rappresentate come si presenta alla vostra fantasia. Dall'immaginazione dipende il lavoro formativo come dalla fantasia dipende il creativo. Ciò che fa il gran poeta, che solo ad esso appartiene, è la fantasia; l'immaginazione trovasi e ne' poeti secondarii ed anche in chi non è poeta affatto. Se il Pulci non ha fantasia, ha egli almeno immaginazione? Può dipingere l'oggetto anche superficialmente e senza transformarlo nella sua realtà? No, gli manca anche questa facoltà secondaria. I suoi soggetti rimangono aridi; rappresenta spesso in un sol verso azioni che dovrebbero essere esplicate. Non solo non trasforma l'oggetto, ma lo lascia gretto e grezzo senza lavorarlo in niun modo: lo lascia in tutta la sua aridità.

Avete visto mai una statua egizia co' due piedi uniti insieme, con le due braccia legate al corpo, con una faccia senza fisonomia? Una statua greca ha invece mani e volto e gesto ed espressione viva. La poesia del Pulci ci presenta statue egizie. Tali sono Calavrione ed Erminione. Corrono a Parigi, ne ritornano; ma restano sempre puri nomi. *Vox et praeterea nihil.*

Talora si sforza di colorire; e, chiamando in aiuto la propria memoria, dà gesti e moto ai suoi personaggi: ma sono

gesti e moto inespressivi. Alla statua sono sciolte le braccia; ma essa non sa cosa farne.

Luciana, innamorata di Rinaldo, gli dà per ricordo un padiglione. Il Pulci impiega molte ottave a descrivere gli animali che v'erano ricamati. Poliziano ha del pari descritto gli animali che stavano nel giardino d'amore: ma li ha colti in un momento di commozione. Che ha fatto il Pulci? ha aperto un' opera zoologica ed ha poi ammàssati insieme i nomi di tutti quegli animali. Non v'è animale più poetico dell'uccello; ma ecco come il Pulci ne parla:

Il marin tordo, il bottaccio e 'l sassello,
La merla nera e la merla acquaiola,
Poi la tordella e 'l frusone e 'l fanello,
E il lusignuol che ha sì dolce la gola,
Il zigolo, il bravieri e 'l montanello,
Avelia e capitorza e sepaiuola,
Pincione e niteragno e pettirosso,
Il raperugiol che mai intender posso.
Quivi era la calandra e 'l calderino,
Il monaco ch'è tutto rosso e nero,
E 'l calenzuol dorato, e il lucherino,
E l'ortolano e 'l beccafico vero;
Insino al re della siepe piccino,
La cingallegra, il luì, il capinero,
Pespola, codirosso e codilungo,
E un uccel che suol beccare il fungo.

E così séguita, per decine e decine di ottave. Non ha il sentimento dell'arte.

Quando Ariosto descrive una bella donna, non ne descrive tutte le parti, ma il movimento che cattiva l' attenzione di chi la guarda.

Ecco come descrive la figliuola del re di Frisia, quando Bireno se ne innamora:

La damigella non passava ancora
Quattordici anni, ed era bella e fresca,
Come rosa che spunti allora allora
Fuor de la buccia e col sol nuovo cresca.

Quanto giudizio in questi particolari; ha saputo prendere le immagini che dovevano aver più forza su Bireno.

Ed, egualmente, non dice d'Olimpia che abbia il naso e i capelli e le altri parti fatte in questo e quel modo. Sappiamo che è bionda solo quando Bireno l'abbandona:

E i capei d'oro a ciocca a ciocca straccia.

Il particolare materiale vien fuori congiunto col sentimento.

Prendete invece Antea, la più bella fra le donne dal Pulci.

E parevon di Dafne i suoi crin d'oro,
Ella pareva Venere nel volto:
Gli occhi stelle eran de l'eterno coro,
Del naso avea a Giunon l'esempio tolto:
La bocca e i denti d'un celeste avoro,
E 'l mento tondo e fesso e ben raccolto;
La bianca gola e l'una e l'altra spalla
Si crederria che tolto avesse a Palla.
E svelte e destre e spedite le braccia,
Aveva, lunga e candida la mana,
Da poter sbarrar ben l'arco a caccia,
Tanto che in questo somiglia a Diana:
Dunque ogni cosa par che si confaccia,
Dunque non era questa donna umana:
Nel petto larga quanto vuol misura,
Proserpina parea nella cintura.
E Deiopeia pareva ne' fianchi,
Da portare il turcasso e le quadrelle.....

Tutto questo è goffo: Antea non esisteva innanzi a lui. Per descriverla, infilza sconnessamente tanti nomi mitologici. L'immaginazione lo serve male a rappresentar le forme; rappresenta ridicolmente anche quando vorrebbe esser serio.

Ha egli almeno, pe' sentimenti, quell'immaginazione che si toglie a prestito dalla sensibilità? No: non ha cuore; è negato a quanto sa di serio. Abbondano nel poema le situazioni tenere o terribili: fanciulle rapite e liberate; giovanette che si gettano dalla finestra abbandonate dagli amanti, o tradiscono il padre; fratelli che si riconoscono. Il poeta se ne

sce pel rotto della cuffia; ovvero, volendo far l'affettuoso, mentre tenta di mascherarsi col manto di Calliope, gli spuntano le corna del satiro e fa ridere a proprie spese.

Morgante domanda a Florinetta, che due giganti avevano rapita ed un leone custodiva, chi ella sia. Momento drammatico e serissimo, che vi ricorda subito l'incontro d'Isabella con Orlando.

Isabella son io, che figlia fui
Del re mal fortunato di Gallizia:
Ben dissi fui; ch'or non son più di lui,
Ma di dolor, d'affanno e di mestizia:
Colpa d'Amor; ch'io non saprei di cui
Dolermi più, che de la sua nequizia:
Che dolcemente ne principii applaude,
E tesse di nascosto inganno e fraude.

Ma Florinetta risponde:

O padre, o madre, o fratelli, o sorelle,
O dolce amiche, o compagne, o parente;
O membra afflitte lasse e meschinelle,
O vita trista, misera e dolente;
O mondo pazzo, o crude e fere stelle,
O destino aspro e 'ngiusto veramente:
O morte, refrigerio a l'aspra vita,
Perchè non vieni a me? chi t'ha impedita?
È questa la mia patria dov'io nacqui?
È questo il mio palagio e 'l mio castello?
È questo il nido ov'alcun tempo giacqui?
È questo il padre e 'l mio dolce fratello?
È questo il popol dov'io tanto piacqui?
È questo il regno giusto, antico e bello?
È questo il porto de la mia salute?
È questo il premio d'ogni mia virtute?
Ove son or le mie purpuree veste?
Ove son or le gemme e le ricchezze?
Ove son or già le notturne feste?
Ove son or le mie delicatezze?.....

Il povero Pulci è così innamorato di questa forma, ch'egli crede patetica, da ricorrervi sempre con predilezione instancabile.

Ecco come Costanzo s' indirizza ad Orlando, che gli ha salvato la figliuola:

Questo è colui che ti scampò da morte?
Questo è colui che t' ha dunque prosciolta?
Questo è colui ch' è tanto ardito e forte?
Questo è colui ch' agli altri fama ha tolta?
Questo è colui ch' allegra la mia corte?
Questo è colui per cui non sei sepolta?
Questo è colui che uccise il fier gigante?
Questo è colui ch' è il gran signor d'Anglante?

Un'altra volta Orlando, dopo aver dato un colpo di lancia innocuo ad Antea, se le inginocchia e le fa una dichiarazione amorosa:

Tu se' colei ch' ogni altra bella avanza:
Tu sei di nobiltà ricco tesoro:
Tu se' colei che mi dai sol baldanza:
Tu se' la luce dell' eterno coro:
Tu se' colei che mi hai dato speranza:
Tu se' colei perch' io sol vivo e moro:
Tu se' fontana d' ogni leggiadria:
Tu se' il mio cor, tu se' l' anima mia.

Ecco come Orlando rimprovera Rinaldo per l'amore che aveva posto ad una pagana:

Ov' è Rinaldo, la tua gagliardia?
——————— il tuo sommo potere?
——————— il tuo senno di pria?
——————— il tuo antivedere?
——————— la tua fantasia?
——————— l' arme e 'l tuo destriere?
——————— la tua gloria e fama?
——————— il tuo core? — A la dama.
Parti che 'l tempo sia conforme a questo?
——————— da innamorarsi?
——————— qui lungo o presto?
——————— sia dover più starsi?
——————— tranquillo o infesto?
——————— da motteggiarsi?
——————— da dama o lancia?
——————— d' andarne in Francia?

A questo modo il regno in pace aremo?
——————— acquisterai corona?
——————— Antea qui abbatteremo?
——————— andrem poi in Babillona?
——————— la fede alzeremo?
——————— or di te si ragiona?
——————— se' fatto discreto?
Misero a me! ch' io non sarò mai lieto.

Al Pulci manca la rappresentazione delle figure, delle
zioni, de' sentimenti. Offre egli almeno qualche cosa d'im-
portante: nelle minuzie, nel maneggio dell'ottava, nella
scelta delle rime? nel saper adattare il linguaggio alle idee
che vuole esprimere? conosce la melodia e l'armonia?

Per lo più, fa versi perchè ha annunziato di voler far
versi; per versi intende undici sillabe, con il debito numero
d'accenti; e spesso tratta superbamente gli accenti.

Il verso è per lui un fenomeno esterno, che deve supplire
qualche cosa al pensiero e al sentimento, come la musica
al libretto. Il Pulci non comprende nè il verso nè l'ottava
rima, ch'è una sola idea nel suo sviluppo e con le circo-
stanze accessorie; che potrebbe chiamarsi il metro dell'im-
maginazione; ed infatti in ottava rima sono scritti tutti i
poemi cavallereschi. I versi del Pulci sono staccati, e spesso
anche scuciti. Manca spesso anche la connessione logica,
il soggetto cambia e ricambia secondo il bisogno della rima.
Generalmente l'ottava non soggiace alle regole dell'armonia
e della melodia: solo in qualche momento felice gliene scappa
una bella. — Anche per questa parte è mediocre e difettoso.

Che vivrà dunque di lui?

L'essere stato il primo che sentisse come la grande epopea
del Medio Evo se ne andasse in dissoluzione; e che sulla
fine del secolo XV tentasse di abbattere con la caricatura
i dommi della forza brutale, e la fede ne' miracoli con tutta
la parte mistica. Non è riuscito a farlo in massa; nell'in-
sieme è una caricatura sbagliata; nondimeno è riuscito nei
particolari comici. Dovunque trova materia che gli si con-
faccia, è felice.

Vi è monotonia nel suo contenuto comico-buffonesco e nella forma, che si riduce a finger di parlare seriamente ed a scoprire poi l' intenzione ridicola col linguaggio sconveniente, co'paragoni sciocchi, con le idee ridicole che il poeta vi aggiunge. — Così, facendo la descrizione d' una battaglia dice che Orlando aveva fatta una gelatina. Così, per dare l' ultima pennellata alla bellezza d' Antea, dice che era tale *da fare spalancar sei paradisi.* È monotono: ma talora sa essere monotono opportunamente. Ecco come parla Rinaldo, dopo liberato Astolfo, desideroso di uccidere Carlomagno:

Dicea Rinaldo: — Ignun non mi dia impaccio:
Io intendo a Carlo far quel ch' è dovere:
Come vedete ch' io le man gli caccio
Addosso, ognun da parte stia a vedere:
La prima cosa il vo' pigliar pel braccio,
E levarlo di sedia da sedere;
Poi la corona di testa cavargli,
E tutto il capo e la barba pelargli;
E mettergli una mitera a bendoni,
E 'n sul carro d'Astolfo farlo andare
Per tutta la città, come i ladroni;
E farlo tanto a Gano scorreggiare,
Che sia segnato dal capo a' talloni;
E l'uno e l'altro poi farò squartare;
Ribaldo vecchio, rimbambito e pazzo!...

Questo tratto è pieno di naturalezza. Per queste due qualità, la caricatura della cavalleria e la vena comica, merita un posto distinto.

Ma sono stato io più severo con lui di quello ch' e' sia stato per sè stesso? Gl' Italiani sognavano allora un nuovo fiore della poesia antica. Questo contemporaneo del Poliziano non s' illudeva. Era modesto, non voleva aver gente colta per uditori:

Anzi non son prosuntuoso tanto,
Quanto quel folle antico citarista,
A cui tolse già Apollo il vivo ammanto;
Nè tanto satir, quant' io paio in vista;

Altri verrà con altro stile o canto,
Con miglior cetra e più sovrano artista;
Io mi starò tra pazzi e tra bifulci,
Che non disprezzin le muse del Pulci.
Io me n' andrò colla barchetta mia,
Quanto l'acqua comporta un piccol legno;
E ciò ch' io penso colla fantasia,
Di piacere ad ognuno è 'l mio disegno:
Convien che varie cose al mondo sia,
Come son vari volti e vario ingegno,
E piace all'uno il bianco, all'altro il perso,
O diverse materie in prosa o in verso.
Forse coloro ancor che leggeranno,
Di questa tanto piccola favilla
La mente con poca esca accenderanno
De' monti o di Parnaso o di Sibilla;
E de' miei fior come ape piglieranno
I dotti, s'alcun dolce ne distilla:
Il resto a molti pur darà diletto,
E lo autore ancor fia benedetto.

Ha un presentimento d' ingegni maggiori che debbono mpiere l'opera sua, di un risorgimento italiano; e depone penna, compiaciuto di questi nuovi splendori.

2.

L' Orlando innamorato.

Il poema del Pulci fu stampato sei anni prima dell' *Orlando innamorato* (1); ma era già noto da lunga pezza; da olti anni non si parlava d'altro, che, quando in que' tempi eiva un libro di tal fatta, era accolto con somma attenne. Scritto che aveva il Pulci un canto e lettolo alla brita della Tornabuoni, questo girava manoscritto; sicchè era

(1) La prima stampa del *Morgante*, di soli 23 canti, è del 1482, ella compiuta è del 1483. I due primi libri dell' *Innamorato* furono bblicati nel 1487.

già popolare quando fu messo in istampa. Ma se il popolo c legge senza intenzione estetica, che legge per divertirsi, a colse favorevolmente questo primo dei pochissimi libri p polari italiani, gli si scagliarono contro i preti, sì perc l'autore era in voce di miscredente e sì perchè realmer mette la religione in ridicolo nel *Morgante*. Accanto a q sti detrattori in nome del Vangelo sorsero detrattori in no d'Aristotele e d'Omero: eruditi e pedanti. « Che razza « poema è mai questo, — dicevano — dove si trovano non u « ma tante azioni, ed episodii che non hanno che fare « subjetto; nel quale, mentre dovrebb'essere quanto v'ha « più maestoso e solenne, son buffonerie ad ogni piè sospir « e riboboli tolti da Mercato vecchio. » — Se il Pulci ave avuta chiara intenzione di quanto voleva fare, avrebbe poti rispondere: « Qui è il mio merito: di aver fatta la caric « tura del poema, di aver iniziato un movimento importa « nelle lettere — perfezionato, soggiungiamo noi, da Ariosto, Rabelais, da Cervantes, — e di aver cooperato a distrugge « l'epopea del Medio Evo ». — Ma il Pulci non avea coscier del suo stesso lavoro, ed aveva le opinioni dei suoi criti quindi, terminando il poema, recita il *confiteor*, protesta dosi assai contento ove venga accolto

tra paggi e tra bifulci
Che non disprezzin le muse del Pulci,

e sperando che altri venga a compiere le sue idee.

Che c'era da fare dopo il Pulci? Ritener questa iro del Medio-Evo e sollevarla a coscienza; ed elevar que fondo ironico a perfezione di forma, tanto da farne un voro artistico durabile. Giacchè, chi fa un lavoro comic non è esentato dalle condizioni serie dell'arte. La forma necessaria così pel serio come pel ridicolo. Ricordate il pitto greco che, concepito l'ideale d'una brutta vecchiaccia, la trasse con tanto studio e verità che, vedendola sulla tela, mise a ridere così sconciamente da scoppiarne. L'artista n ha il dritto di trascurar la forma e di dire: fo un abboz

Mentre il manoscritto del Pulci girava, sorgevano in Italia due poeti che si sforzavano di risolvere il problema non risoluto dal Pulci: Francesco Bello e il Boiardo. Francesco Bello, più conosciuto sotto il nome del Cieco da Ferrara, scrisse il poema intitolato *Mambriano*, oggi perfettamente obliato per la sua lingua barbara, per l' arido stile e l' insulso racconto. Il suo protagonista è il pagano Mambriano: non era questo il modo di rendere popolare un libro fra cristiani. Se avesse preceduto il Pulci, meriterebbe di esser citato come punto di partenza; essendogli posteriore, non ha importanza alcuna.

Ma, frattanto, un altro, con maggior merito e serietà, compose un poema epico e ne fece come lo scopo della propria vita. Matteo Maria Boiardo non era un uomo volgare. Era conte, con vassalli, feudi e castelli, e dipendeva nominalmente dal Duca di Ferrara. Non era obbligato, come il Pulci, ad intrattener le brigate, a far da buffone; quando leggeva ad alcuno degli squarci del suo poema, era una degnazione. Nacque in tempi in cui cominciava a non bastare più l'esser conte; ma bisognava inoltre aver qualità intellettuali e morali: ed egli credette che l' esser conte non bastasse: studiò e fu laureato in legge e filosofia; poi continuò da se, traducendo dal greco, componendo in latino, sobbarcandosi a tutti quei lavori primordiali che assuefanno alla fatica ed alla perseveranza. Formandosi con questi studii, scrisse una commedia, capitoli e sonetti; e, finalmente, concepì l'*Orlando innamorato.*

Un poema epico è stimato come il più alto monumento artistico d'un popolo. Gl' italiani, nobilmente desiderosi d'emulare le letterature antiche, ne volevano uno; quindi lo sdegno contro il Pulci e quella critica che tormentò il Boiardo, come poi l'Ariosto ed il Tasso. La stessa brama durò in Francia fino al secolo XVIII, e, per appagarla, Voltaire scrisse l'*Enriade.*

Boiardo scelse la cavalleria per subietto d' un poema serio. Ma vi era serietà in quel contenuto? In Italia, ve l'ho

già detto, era impossibile che ne avesse più. Non poteva la cavalleria aver nulla di serio, se non come principio religioso in quanto rappresentasse la lotta fra il maomettismo ed il Cristianesimo, o come istituzione politica. Ma il tempo delle crociate era passato; il papato era screditato ed attaccato; le classi colte stavano in aperta opposizione contro la Chiesa, la Riforma rumoreggiava già in aria. Se il Boiardo medesimo non era un miscredente, non era neppure un animo sinceramente religioso come poi il Tasso: accettava la religione come un fatto di cui aveva perduto lo spirito. E nel suo poema, benchè la lotta avvenga fra maomettani e cristiani, essa si aggira di fatto intorno alla conquista d'un brando o alla vendetta d'un padre, non intorno a scopi ed obbiettivi religiosi. Vi mancano elementi religiosi, che constituiscano una forza interna. Non v'è neppure il culto per la cavalleria. Come conte, conosceva per filo e per segno tutte le usanze cavalleresche; ma ride delle sue invenzioni: cita Turpino come sicuro di non essere creduto. — Ha voluto rappresentare seriamente il trionfo della forza fisica, contro cui tutti, compreso lui, combattevano, e quando già la stampa era inventata, e splendeva l'aurora della civiltà moderna. Fu condotto a ciò da un pregiudizio letterario: concepì il suo poema da pedante e per obbedire a pedanti.

Credette che, a trattar seriamente un tal contenuto, bastasse dargli un abito serio come se uno pretendesse di render serio Triboulet col mettergli un mantello filosofico. Il poema, che non è ancor finito, consta di sessantanove canti tutti inventati da lui col fermo proposito di voler fare qualche cosa di serio e sono tutti radicalmente ridicoli e buffoneschi.

Cerca di concepir seriamente l'ordito, in modo che i fatti non siano scuciti, ma entrino gli uni negli altri, e crede che il poema sia divenuto serio perchè è ordito seriamente.

Le fila sono ben ordite; gli episodii che vi getta in mezzo non vi stanno a gambe in aria come quelli del Pulci: hanno sempre uno scopo, e servono a ricreare o a variare o a spic-

tare avvenimenti futuri, e talvolta sono introdotti con un'invenzione morale o filosofica. Quando poi viene alla rappresentazione, non lascia i fatti e le invenzioni con facilità come il Pulci, ma cerca di sviscerarli. Se deve dipingere una giostra, vi dirà l'ordine delle sedie e quali personaggi vi sedessero, e come vestiti, e come armati. Spesso è tanto minuto da sembrare un autore moderno. Dovendo descrivere una battaglia, enumera le schiere, ve ne dice i capitani; determina l'ordine con cui si azzuffano, entra ne' più minuti particolari che possano dare un illusione di serietà. Mette gran cura nel colorito; se guardate le parti esterne, il suo poema vi sembrerà daddovero qualche cosa di serio. Eppure, non può darsi nulla di più intimamente ridicolo. Valgano per esempio i sette primi canti che possono considerarsi come un'introduzione al poema.

Comincia il poema con una festa: s'alza il sipario fra la gioia de' convitati ed il rumore de' bicchieri. Spagnuoli e francesi si preparano ad una giostra, data da Carlomagno. Quando ecco apparisce una giovanetta, bella tanto, che tutti, compreso Carlone, si scoloriscono in volto. È questa Angelica, venuta d'India per far prigioni tutti i Paladini. Ha condotto seco un suo fratello dall'armi incantate, dal cavallo veloce come il vento con una lancia d'oro che abbatte quanti tocca e con un anello che rende invisibili; e si offre in isposa a chi le vincerà il fratello: chi però ne sarà vinto, rimarrà suo prigione. Fino il vecchio Namo e Carlomagno vogliono esser primi: per conciliare le diverse pretensioni si sorteggiano i nomi. (Il Tasso ha imitato tutto questo; il principal merito del Boiardo sono le invenzioni: l'Ariosto e il Tasso l'hanno saccheggiato). Astolfo esce pel primo cavaliere, ch'è agevolmente scavalcato, galante, lindo e pinto, millantatore e bravaccio. Gli succede Ferraguto, che, abbattuto con la lancia, cava la spada. Quattro giganti, difensori d'Angelica, accorrono per proteggere il giovinetto; Ferraguto li ammazza e si azzuffa col fratello di Angelica. Ma, grazie all'invulnerabilità dell'uno ed all'armi fatate

dell'altro, non si facevano gran male. Mentre si riposan stanchi, Ferraguto dice all'antagonista: — Perchè vuoi ch'i t'uccida a forza? Dammi tua sorella. — Il giovane consent rebbe; ma, mentre Ferraguto era bruno, Angelica avev caro un biondo. Si rinnova dunque la pugna, e quando Fer raguto, trafitto l'avversario, si riputava vincitore, soprav vengono Orlando, Ranaldo ed altri, co'quali gli è forza com battere, e frattanto Angelica, riponendosi l'anello in bocca sparisce; ed i contendenti rimangono con le mosche in ma no. — Sopraggiunge un messaggiero che annunzia la venut di Gradasso, re indiano, con un portentoso esercito per conquistare la spada d'Orlando, Durindana, ed il cavallo di Ri naldo, Baiardo. Ferraguto e Ranaldo vanno in Ispagna. Ranaldo duella con Gradasso, ed è rapito sovr'una barca fa tata. Gradasso passa in Francia e fa prigioni tutti i Pala dini e Carlo. Ma Astolfo, che ha trovato per caso la lanci fatata e ne ignora le qualità, sfida Gradasso, che gli promette la restituzione de'suoi prigionieri ove sia vinto. Infatti, è vinto, li restituisce, e se ne torna in India.

Tutto qui è buffonesco: la guerra di Gradasso comincia per uno scopo ridicolo, e termina ridicolmente. Gradasso dopo tante gradassate, scavalcato da un buffone, è una profonda ironia della vita. L'avventura di Angelica, che, morto il fratello, sparisce, mediante l'anello, dalla vista de'cavalieri che si percuotono per lei, è ridevolissima. Ma, mentre il contenuto è buffonesco, quanta serietà, quanto giudizio nella rappresentazione.

La festa e la giostra, con cui si comincia, servono a presentarvi e farvi conoscere i personaggi, che poi si vedranno in azione. Ne fate la conoscenza individuale tra'bicchieri e i brindisi. Questi sette canti sono destinati a metter sott'occhio il personale del Poema. Vi si trovano Angelica, e il suo contrapposto, Malagigi, che, rivaleggiando di magia, sono le due potenze soprannaturali del Poema. Vi si fa conoscere il terreno su cui accadranno gli avvenimenti, Francia e Spagna. Anche i particolari, gl'incidenti e gli accessorii servono

a qualche cosa, gettano i semi degli avvenimenti successivi. Ranaldo, che motteggia Gano nel banchetto, ci mostra la prima origine dell'odio fra le case di Maganza e Chiaromonte ch'è una delle chiavi del Poema. Tutto questo seriamente. Il Boiardo metteva gran cura nelle menome cose. Soleva nella bella stagione ritirarsi a Scandiano, un suo castello, ed ivi domandava il nome a ciascun suo vassallo, affinchè potesse sceglierne di belli pe' suoi personaggi: in premio, la massima parte de' suoi nomi è rimasta popolare, tanto corrispondono bene alla natura de' personaggi. Una volta, rimane più giorni scervellandosi, come un padre di famiglia che debba battezzare il figliuolo, per trovare un nome ad un guerriero che fosse forte di membra, feroce e millantatore: trovatolo, ordinò che tutte le campane del castello suonassero a festa. *Habemus pontificem!*

Pure Boiardo ha avuto il maggior castigo possibile. Cinquant'anni dopo, un fiorentino bizzarro e spiritoso, avvedutosi della discrepanza fra il buffonesco del contenuto e la serietà della forma, ritenne il primo e mutò la seconda. Aggiunse il colorito, ma cangiò qualche frase, alterò la fine di qualche episodio; e, con questi pochi tocchi, quella grave epopea è divenuta un poema buffonesco per eccellenza. E questa alterazione era tanto nella natura delle cose che il poema del Boiardo è dimenticato e quello del Berni è rimasto.

Non dobbiamo esser ingiusti e disconoscer ch'egli sia l'inventore della più parte dei fatti ricreati dall'Ariosto e dal Tasso. Esamineremo il suo poema seriamente, come egli l'aveva concepito.

***

Ne' sette canti compendiativi v'ho presentato quasi un'introduzione del Boiardo. Le due azioni, così narrate, cominciano, continuano e finiscono col settimo canto: sicchè il poema inaridirebbe sul bel principio ove venissero considerate come azioni integrali di esso; ma è una larga intro-

duzione che ci fa conoscere i personaggi. Il poema sembra finito laddove veramente principia. Giacchè, se Angelica non ha fatto materialmente prigioni i paladini, li ha però fatti prigioni con gli occhi, con la bellezza; e, ritirandosi nel Catai, non va sola, ma è seguita da' principali cavalieri di Francia e di Spagna. Dimentichiamo la Francia e Parigi e Carlomagno con cui era cominciato il Poema, e l'interesse si concentra in Angelica e ne' cavalieri che la seguitano. Angelica è il vero centro d'azione.

Angelica, andando con l'anello, cioè vedendo non veduta, giunge al fonte di Merlino nella foresta d'Ardenna, dove erano due fontane incantate. Chi beve dell'una innamora, chi beve dell'altra disama la persona che amava, e Ranaldo ed Angelica, assetati, giungono ivi: Angelica s'innamora di Ranaldo, Ranaldo tramuta il suo amore in odio feroce. Angelica gli si scopre e gli dichiara il suo amore. Ranaldo la rifiuta: essa torna al Catai, dove era Malagigi, da lei fatto prigione, e gli dà la libertà, a condizione che le procacci l'amore di Ranaldo. Malagigi torna in Francia; ma Ranaldo vuol piuttosto che torni in prigione anzi che far le voglie di Angelica. Malagigi dispone che un demonio prenda la forma di Gradasso, e che finga di fuggire innanzi a Ranaldo. Ranaldo gli tien dietro, e dietro lui salta in una barchetta incantata che lo conduce in un'isola dov'era Angelica, ch'egli schiva come un serpente, saltando subito di nuovo nella barca da cui è condotto in un'altra isola, dove un mostro starebbe per divorarlo quando Angelica gli apparisce e gli dice: amami e ti salverò. Ranaldo rifiuta; ma Angelica, non avendo cuore di farlo morire, uccide il dragone: Ranaldo fugge, e, dopo una strepitosa avventura, acquista Rabicano.

Ranaldo, che vorrebbe restarsene a Parigi, è condotto lontano lontano. Orlando, che vorrebbe tener dietro ad Angelica, capita nel giardino di Dragontina: chi vi entrava, smemorava, ed Orlando divenne, con molti altri guerrieri, schiavo di Dragontina.

Intanto, il centro d'azione, Angelica, perduta ogni speranza di acquistar Ranaldo, torna nel Catai. Agricane, fortissimo re pagano, aveva radunato un potente esercito per impossessarsi di Angelica. Ma Sacripante, altro re pagano, che l'amava anch'egli, muove per liberarla con un esercito sotto Albracca.

Qui ha luogo la prima battaglia del poema. Le battaglie del Boiardo sono monotone: quegl'infiniti eserciti sono la canaglia che un guerriero fa a pezzi e distrugge. Tutti questi combattimenti vanno a finire in un duello. Questa prima battaglia e famosa perchè s'approssima più d'ogni altra alla grandezza ariostesca. L'autore è ancora fresco, nel primo slancio. — Agricane e Sacripante s'incontrano (Tasso ha imitato questo duello per farne quello fra Tancredi ed Argante). Sacripante, destrissimo e provvisto d'un rapidissimo cavallo, Frontalatte, resiste per più di sei ore ad Agricane; finchè finalmente, ferito in più luoghi, non si ritiri nelle camere di Angelica per farsi medicare. Agricane entra co'fuggiaschi in Albracca, e rimane solo nella città nemica (Ariosto ha imitato questo luogo, cambiando Agricane in Rodomonte ed Albracca in Parigi). Vorrebbe ritirarsi, quando, sfondate le porte, entrano i suoi d'ogni parte nella città: Angelica, oramai indifesa, abbandona la fortezza, che le era rimasta, a Sacripante, e parte, cercando un nemico ad Agricane. Cápita nel giardino di Dragontina, provveduta dell'anello che la rendeva invisibile e distruggeva ogni incanto. Trova Grifone ed Aquilante, che cantavano l'uno da basso e l'altro da soprano, Brandimarte che fischiava; Orlando stava solo in disparte: Angelica gli pone l'anello in dito, sì ch'egli risensa: dopo, rimettono l'anello a tutti i nove guerrieri, che, risensati, si mettono in via dietro Angelica. Oltre Sacripante, nella fortezza d'Albracca era rimasto anche Truffaldino, uomo che non serbava fede a nessuno. Costui pensando che Sacripante era ferito ed Angelica partita, imprigiona il suo compagno e manda ad offrire le chiavi della fortezza ad Agricane; il quale, da vero Fabrizio, le

rifiuta, minacciando la forca a Truffaldino. — Angelica ed i guerrieri giungono; ma fra loro e la fortezza erano due milioni d'uomini; si formano in battaglia, si slanciano, e volere o non volere fanno uno sdrucito nell'esercito nemico, e picchiano alle porte, che Truffaldino apre loro solo quando hanno giurato di difenderlo contro chi che sia.

L'interesse è rinato, perchè rinata l'opposizione. Agricane sfida Orlando e come l'uno è invulnerabile e l'altro provvisto d'arme incantata, la battaglia durerà a lungo, malgrado lo spesseggiar de' colpi. Ma il poeta comincia a stancarsi ed a ripetersi nelle battaglie. Mentre questi duellano, si vedono nugoli di polvere, s'odono nacchere e tamburi: è Galafrone, padre d'Angelica, che viene con un esercito infinito a liberarla. Non vi può essere interesse in un esercito infinito se non quando vi sia un gran guerriero. Galafrone ha seco due grandi guerrieri: l'uno è il gigante Archinoro, e nei poemi cavallereschi i giganti sono destinati ad esser tagliati a pezzi da' paladini: l'altro è una donna, valorosa non meno d'Orlando e Ranaldo, Marfisa, che aveva fatto voto di non ispogliarsi mai le armi sue, finchè non avesse fatti prigioni Agricane, Gradasso e Carlomagno. Sul punto in cui sta per appiccarsi la battaglia, costei, assonnata, chiama la cameriera e le raccomanda di non destarla se non quando l'esercito fosse distrutto e Galafrone ucciso. Archinoro faceva strage. Agricane prega Orlando d'interrompere un poco il duello, uccide Archinoro e sgomina l'esercito. Ma, rientrando Orlando in battaglia, Agricane pensa che, uccidendolo, checchè fosse per accaderne de' suoi, avrebbe vinto. Lo sfida, e se ne vanno in una selva per vincere o morire. È questo il più stupendo episodio del Boiardo, imitato poi dal Tasso. Combattono tutto il giorno: mancando la luce, si sdraiano l'uno accanto all'altro. Orlando parla di Cristo, del cristianesimo, ed anche un po' d'astronomia. Agricane gli risponde: — o non parlarmi, o parlami di guerra ovvero d'amore. Orlando gli parla d'amore, e così Agricane appura ch'egli è non solo un suo nimico, ma anche suo ri-

vale. Comincia un combattimento notturno (Clorinda e Tancredi), che si prolunga poi per un'altra mezza giornata, finchè Orlando non ferisca a morte e battezzi Agricane (idea che è poi germogliata nel Tasso). Orlando toglie per sè il cavallo Baiardo, allora posseduto da Agricane.

Galafrone, ritirandosi, giunge dove Marfisa saporitamente dormiva. Costei viene svegliata in fretta: — Correte, tutto è perduto. — Marfisa sale a cavallo, e scorgendo Ranaldo giunto pur allora con alcuni pochi nel campo di battaglia, dice: — Aspettate ch' io prenda questi quattro ghiottoni e poi verrò da Agricane. — Mentre Marfisa combatte con Ranaldo, Galafrone, riconoscendo Rabicano, si scaglia addosso a Ranaldo, esclamando: — tu hai ucciso mio figlio! — Marfisa, presa dal più comico o meglio dal più terribile sdegno, si unisce a Ranaldo, dichiarandosi contro Angelica e Galafrone. Sembra che qui l' interesse debba illanguidire. Da un lato stanno Marfisa e Ranaldo. Dall' altro, i nove cavalieri ed Orlando. Orlando è ritornato da Angelica, ha saputo di Ranaldo e lo ha creduto amante d' Angelica, ed è dispostissimo ad ammazzarlo. Ranaldo aveva giurato d' impiccar Truffaldino, Orlando di difenderlo. I due guerrieri prima scambiano improperii, poi vengono alle mani. Baiardo, riconoscendo Rinaldo, ricalcitra, caccia la testa fra le gambe. Mentre Orlando è impacciato, Ranaldo corre addosso a Truffaldino, lo trascina a coda di cavallo pel campo, e l'uccide. Orlando cambia cavallo, e duella con Ranaldo; e tirano colpi straordinarii. Ranaldo ne riceve uno sull' elmo incantato che gli fa scorrere sangue dal naso, l' elmo gli si riempie di sangue: perde il vedere, e resta immobile. Orlando stava per raddoppiare i colpi, quando Angelica, appurato chi fosse il cavaliere che sta sul punto di esser vinto, corre da Orlando e gli chiede che voglia andare a disfare l' incanto del giardino di Falerina; e così lo sforza a lasciare Ranaldo. Angelica, pensando poi d' ingraziarsi Ranaldo, gli rimanda Baiardo.

***

Il Wagner, editore d'una collezione di classici italiani i Lipsia (1), professa una grande ammirazione pel Boiardo anteponendolo, nonchè al Pulci, all'Ariosto, e proprio pe la ragione che dovrebbe invece indurlo a biasimare que poeta: perchè cioè, solo fra gl'Italiani, ha trattato seriamente la cavalleria. Wagner si sdegna contro gl'italiani d quei tempi che non guardavano il mondo dell'amore, dell'onore e delle grandi imprese con la serietà stessa de' romanzieri stranieri.

Non ho fatto dapprima molto caso di questa che credev un'opinione personale e fondata sopra principii assoluti, ca vati dalla religione, dalla politica, dalla morale, non dall'arte — ch'è indipendente da tutte queste cose, e della qual poco importa sapere se il suo contenuto sia o no religioso morale, serio. — La questione artistica è tutt'altra.

Ma mi è poi capitata fra le mani un'opera dello Schmidt ch'è un'analisi de' poemi cavallereschi italiani, e non solo ne racconta l'argomento ma soggiunge alcune osservazioni estetiche (2). Lo Schmidt non ha un'idea molto vantaggiosa

---

(1) Si allude alla pubblicazione intitolata: "*Parnasso italiano ovvero i quattro poeti celeberrimi italiani — La Divina Commedia di Dante Alighieri — Le Rime di Francesco Petrarca — L'Orlando Furioso di Ludovico Ariosto — La Gerusalemme Liberata di Torquato Tasso* — Edizione giusta gli ottimi testi antichi con note istoriche e critiche — Compiuta in un volume — Ornata di quattro ritratti secondo Raffaello Morghen —, Lipsia, presso Ernesto Fleischer, 1826." — Questa pubblicazione fu curata da G. H. Adolfo Wagner, che vi premise una dedica in terzine: *Al principe de' poeti Goethe.* L'*Orlando* è preceduto da un: *Discorso della vita e delle opere di L. A.*, e seguìto da un: *Comento sull'Orlando.* Il Wagner è il noto editore delle *Opere italiane* del Bruno.

(2) F. W. Valentin Schmidt pubblicò nel 1820 a Berlino-Lipsia un volumetto: *Ueber die italienischen Heldengedichte aus dem Sagenkreise Karls des Grossen. Ein Beitrag zur Geschichte der romanischen Poesie.*

dell'Ariosto. Dice che per piacere a differenti classi di gente, innamorati, guerrieri, uomini d'immaginazione e buffoni, mescolo amori, armi, avventure favolose, cose plebee, tutto senza serietà.

Ed ecco uno de' poemi più seriamente concepiti, ed eseguito con quella superstizione che un genio mette ne' suoi lavori, trasformato dallo Schmidt in una mascherata, in una buffoneria! — Lo Schmidt ha lo stesso giudizio favorevole del Wagner rispetto al Boiardo, il solo che rappresentasse seriamente la cavalleria; e s' indegna contro gl'Italiani d'allora e soprattutto contro l'Ariosto e il Pulci. Ma, in quel tempo. tutta l'Europa, non la sola Italia, combatteva contro il Medio-Evo, aspirando ad uscire di quella barbarie: ed una poesia epica seria sulla cavalleria non avrebbe risposto a nessun sentimento sociale: sarebbe stata così assurda come oggi una poesia epica seria sulla guerra Troiana o Punica!

Lo Schmidt ragiona così: Il serio è un elemento positivo: il comico è un elemento negativo; quindi Boiardo, che ha l'elemento affermativo, vale più degli altri, che hanno solo l'elemento negativo.

Ora la società in certi tempi ha certe istituzioni ed opinioni e ci crede; ed è possibile una poesia epica che le rappresenti seriamente. Ma, corrotte che siano quelle istituzioni e scosse quelle opinioni, la società si ribella, anche senza avere un'idea chiara di altre opinioni ed istituzioni, e sorge l'elemento negativo. La poesia non rappresenta, ma combatte; e un momento particolare dell' arte necessario nella storia della società. Quando la società non se ne contenta più, nascono altre istituzioni e può sorgere un'altra poesia seria. Basta gettare un' occhiata su que' tempi per persuadersi, che allora mostrava ingegno chi vedeva fracido ciò che le masse credevano ancora intatto. Questo è il merito del Pulci e la grandezza dell'Ariosto. Noi lodiamo tanto il Cervantes perchè portò il colpo ultimo all' ideale del medioevo, con l'immortale suo Don Chisciotte: e perchè dovremmo

biasimare gl'Italiani, suoi precursori, che hanno confusamente presentito quella distruzione finale?

Il Boiardo, per intenzioni pedantesche, ha voluto fare seriamente quanto è sostanzialmente ridicolo. Me ne appello a voi. V'ha nulla di serio nel fondo immaginato? Voi chiederete: — Volendo essere serio, come è potuto riuscire così ridicolo? — Era la forza de' tempi. Scartiamo i sette primi canti di cui vi ho mostrato quanto sia buffonesco il contenuto. Prendiamo i trenta canti ne'quali si ragiona d'Angelica. È chiusa in Albracca, assalita da un innamorato e difesa da un altro; burla Sacripante ed Orlando, amando Ranaldo; e finisce per andarsene con Orlando senza che nulla si concluda. Angelica è una civetta magicamente innamorata; non v'è nè interesse, nè serietà. — Orlando non aveva mai fatto all'amore; è timido, grottesco e ridicolo; ama seriamente e quindi è geloso, si crucia e s'addolora. Ma anche l'amante serio divien ridicolo, posto in situazioni ridicole. Quando trovata Angelica sola, e presentandosi a lei, balbetta e dice cose ridicole, costringe il Boiardo medesimo a dire:

> Turpin, che mai non mente di ragione,
> Chiama Orlando in quell'atto un babbione.

Orlando ama anche Origille; cavalca con lei in groppa sospirando la sera; venuta la sera, mentre si disarma, Origille dice d'aver visto un dragone, Orlando ne va in cerca e frattanto Origille si mette a cavallo, e via. — Orlando la ritrova; essa arrossisce e gli chiede perdono. Cavalcano un'altra volta assieme, annotta un'altra volta: quando si affaccia una giovane e dice ad Orlando che il giardino della Fata ch'e' doveva distruggere, è lì presso, ma che per ottenere il suo intento dovrebbe rimaner casto per tre giorni. Orlando si decide a rimaner casto quella sera: si sdraia sull'erba. Mentre russa, Origille gli ruba il cavallo e la spada. — Non basta, ed Orlando è canzonato una terza volta da Origille. — È questo un eroe, o non piuttosto, non dico il Don Chisciotte, ma il Pagliaccio del poema?

È dunque messa fuori discussione la lotta tra il fondo e la forma: tra il ridicolo che soverchia la serietà con cui vengono trattati que' fatti ridicoli.

Esaminiamo i pregi ed i difetti dell'ordito, che ci è sembrato stanchevole e noioso. Primo difetto è l'illimitato: non ha principio nè fine, manca d'un disegno centrale che ne dia la misura. Non ebbe il Boiardo tempo nè di finire nè di limare il suo poema, che termina proprio dove dovrebbe cominciare; giacchè la parte seria e la guerra fra pagani e cristiani. Ariosto ha sagacemente ripreso quel principio, e fatto il vero poema del Boiardo:

> Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori,
> Le cortesie, l'audaci imprese io canto,
> Che furo a 'l tempo che passaro i Mori
> D'Africa il mare e in Francia nacquer tanto,
> Seguendo l'ire e i giovenil furori
> D'Agramante lor re, che si diè vanto
> Di vendicar la morte di Troiano
> Sopra re Carlo, imperator Romano.

Vi è un secondo difetto. Il Boiardo ha voluto riunire i due cicli d'Arturo e Carlomagno, entrambi popolari, se pure diversamente popolari, in Italia: e mescolare insieme due elementi distinti. Il proprio del ciclo di Carlo sono le guerre, i grandi fatti d'armi; il proprio del ciclo d'Artu, la galanteria e le imprese amorose. Il Boiardo ragionò così: voglio cantare le donne e i cavalieri, le armi e gli amori, le cortesie e le audaci imprese; farò due azioni: nell'una rappresenterò l'amore; l'altra avrà per principio le armi. La prima sarà la guerra intorno ad Angelica: la seconda la guerra fra Pagani e Cristiani: i due elementi saranno rappresentate da due azioni distinte.

I primi storici, che vollero trattare filosoficamente i fatti, stimandoli di per sè soli stupidi accidenti, esponevano in un capitolo i fatti, in un altro la filosofia. Ma la storia deve fondere fatti e filosofia insieme, in modo da dare una rappresentazione unica. Così il Boiardo, volendo unir gli amori

e le armi, ha dato un'azione all'amore ed un'azione all armi, mentre avrebbe invece dovuto formare un'azione in cui i due elementi fossero fusi.

C'è da fare un'altra osservazione intorno agli episodii ch'è la parte più interessante del poema. Il Boiardo ha introdotto nuovi elementi: le fate e l'amore, sotto il punto di vista intimo e drammatico.

Il merito del Boiardo è d'aver introdotte le fate; rimaneva a dar ad esse tutto il lusso della fantasia orientale e questo fu fatto dall'Ariosto e dal Tasso.

L'elemento drammatico è scarso in Dante: in Petrarca quasi nullo (1). Il primo ad introdurlo nella letteratura ita

(1) Vedi *Storia della letteratura*, I, 179-80. E mi sembra opportuno di riferire dalla prima lezione di questo corso sulla Poesia cavalleresca le seguenti osservazioni sulla mancanza di elementi drammatico in Dante e nel Petrarca. — " Dante, si dice, ha abbracciato un contenuto tanto universale, che ogni parte del Medio-Evo ha la sua espressione in lui, che tutta l'Antichità vi è compresa. — Ma quest'orizzonte, così vasto in apparenza, ha il suo limite. Certo, quasi tutti i fatti, quasi tutte le forze antiche e del Medio-Evo hanno luogo nella Divina Commedia, ma non v'è nè la Società antica, nè quella del Medio-Evo. Gl'individui vi esistono isolatamente. Non sono ordinati secondo gli ordini sociali, secondo i loro gradi, i loro stemmi, i loro titoli, le loro ricchezze, ma secondo le loro anime. Francesca da Rimini è collocata accanto a Semiramide, vissuta non so quante migliaia di anni e quante migliaia di leghe lontano da lei. Il colorito sociale, una società vivente ed operante, manca; è stata risoluta ne' suoi elementi. La Divina Commedia è una massa di individui, che non hanno neppure tutta la loro vita, che non sono rappresentati in atto che operarono, pensarono, sentirono, ma appariscono solo per esser giudicati. Francesca da Rimini nella cronaca è una giovinetta che si sposa, che s'innamora del cognato, che soggiace alla sua passione; opera, sente, vive; è un soggetto drammatico. Dante non la rappresenta operante, senziente, vivente, ma morta, nell'inferno, fra' supplizii: essa narra il passato, ma il passato ritorna in lei modificato dal presente. La situazione dantesca è uniforme e limitata; l'individuo è morto, è giudicato, è ito all'altro mondo. Immaginatevi una rivoluzione; alcuni tengono per una parte, altri per un'altra. Succedono fatti molti, lotte, battaglie: finalmente giunge lo scioglimento; alcuni di quelli che hanno combattuto vanno

ana si può dire che fosse il Boiardo. L'episodio di Tisbina sopravvissuto. Costei era maritata ad Iroldo ed amata da 'rasildo; e volendo Prasildo ammazzarsi, gli promise d'es-

---

l patibolo, altri in carcere; altri sono fatti ministri, sono applauliti, stanno nella reggia, beati de' sorrisi del sire. Chi, trasandando tutto il periodo della lotta, rappresentasse solo quest'ultimo nomento farebbe quello che ha fatto Dante. Manca in lui tutta la ela delle azioni dell'individuo.— Questi sono i limiti del contenuto lantesco.

Gli elementi di una poesia sono le forze che spingono una società d un uomo ad operare. Una società od un individuo opera perchè pinto da una passione o da un'opinione. Anche queste debbono essere rappresentate dal poeta. Dante, come non rappresenta le azioni. osì non rappresenta neppure le passioni e le opinioni. Ce le mette nnanzi non quando spingono o trattengono l'individuo dall'operare, ma quando sono giudicate dal paziente o dallo spettatore. I due elementi della vita interna di Francesca da Rimini, sono la passione, l'amor suo per Paolo e l'opinione che questa passione sia olpevole, che spiaccia a Dio; Dante non ce li rappresenta quando agiscono, ma separatamente. Ha preso l'amore, l'ha staccato, ne ha fatto un ente astratto. Francesca dice:

Amor che a cor gentil ratto s'apprende...
Amor che a nullo amato amar perdona.

La passione non è più vivente, ma considerata astrattamente, la la forza è trasformata in idea. L'opinione, che ritiene Francesca dall'amar Paolo, è il dovere. Dante non la considera quando è drammatica, ma ne fa un concetto teologico, un tema su cui discute.— Gli elementi, invece di rimaner forze, divengono astrattezze, sono considerati come idee.

La concisione è la forma propria di questo genere di Poesia, per così dire, fantasmagorica. Una rapida serie d'individui sfila innanzi al Poeta che appena ha tempo di segnarli in fronte. Ricevuto quel marchio, sparisce il personaggio e ne succede un altro, e così via discorrendo. Questo veloce avvicendarsi di personaggi produce una concisione ora rozza, ora appassionata, ora elegante.

Concisione ha luogo quando l'idea principale è sciolta dalle idee accessorie. Allorchè Dante dice:

Quando leggemmo il desiato riso
Esser baciato da cotanto amante....

ser sua purchè disfacesse un giardino incantato, contando ch'egli non sarebbe mai per riuscirvi. — Ma Prasildo riesce e ritorna, e reclama l'adempimento della promessa. La donna confessa tutto al marito, che, non volendo perderla nè che spergiuri, le propone di avvelenarsi con lui. Si avvelenano e nondimeno, non volendo che muoia con la taccia di spergiura, il marito esorta la donna a recarsi da quello che la pretendeva: il quale, dal canto suo, per non mostrarsi d'inferior generosità, la rimanda illibata. Sopravviene lo speziale che dichiara di aver dato un preparato innocuo ad Iroldo. Il marito, dopo alcun tempo, si allontana, e si finge morto acciocchè sua moglie possa maritarsi con Prasildo.

Vi è qualcosa di ridicolo, ma è pure il primo episodio italiano in cui apparisce quell' amor violento che ha poi ispirati tanti romanzi. Vi è verità e sentimento; si sente sorgere la poesia drammatica.

Ma gli episodii si accavallano troppo, è cosa da non finirla. Un cavaliere non può muovere un passo senza incontrare dragoni, leoni, demonii, giardini incantati, fate, ecc. Non hanno niente che fare coll'argomento principale e stancano e infastidiscono.

Ma questo poema non merita d'esser dimenticato: il concetto della fusione dei due cicli dimostra fantasia e vastità di ingegno. Questi episodii sono germi che fruttificheranno in più nobile terreno.

Il Boiardo dà contegno e fisonomia distinti alle sue crea-

---

il desiato riso è l'idea principale che nessun accessorio accompagna. Dante non descrive la bocca o la faccia di Francesca; non i particolari e le circostanze dell'atto; mai non entra, come farebbe un poeta moderno, in tutte le idee accessorie. Quindi deriva che la Divina Commedia non è popolare, non è quel che si dice piacevole; richiede studio, e forza di meditare.

Così del Petrarca: la sua è una concisione elegante. In vece di presentar l'amore nella società, l'ha ridotto a due personaggi in una condizione singolare. Le passioni e le opinioni appaiono anche in lui spesso come conoscenze e non come impulsi. „

re che non si confondono l'una con l'altra. I suoi personaggi cristiani sono Orlando, Rinaldo, Bradamante, Astolfo: gli altri sono comparse. Bradamante è appena abbozzata, comparendo solo in fin del Poema. Orlando ha elementi nobili: è casto, serio, non esprime passioni ignobili. Una donna gli dice: — Vien meco e ti darò tutto l'oro del mondo, — ed egli risponde nobili parole ed altere. Ranaldo è quasi il suo contrapposto; essendo povero, ladroneggia spesso; è brutale, feroce, avido dell'oro. Il buffone del poema è Astolfo: gaudente, gentile, lindo, millantatore, che nè le bastonate nè la prigionia possono correggere.

Anche più notabili i guerrieri pagani, che tutti sono ritratti: il Boiardo ne sa preparare l'apparizione, impiega molta arte per metterli in iscena; sicchè, veduti una volta, non si dimenticano. Ricordatevi come è introdotta Marfisa.

Per primo guerriero pagano apparisce Gradasso, che occupa sette canti; e, dopo di lui, vengono Sacripante ed Africane; esauriti questi, Marfisa ravviva l'interesse. Quando siamo stanchi di Marfisa, succedono Agramante e Rodamonte; poi apparisce Ruggiero e poi Mandricardo. Vengono l'uno dopo l'altro; sicchè l'interesse riman sempre vivo; e, sono tutti, tranne Gradasso e Ruggiero, gagliardi, feroci e millantatori. Questi personaggi non si dimenticano più e finchè la posterità ricorderà Rodomonte e Ruggiero, ricorderà Boiardo. Ma fu un poeta incompiuto: i suoi personaggi hanno contorni e disegni, non hanno carni, colorito, vita: sono quasi delle idee, e la Poesia ha bisogno di realtà. È un difetto di forma. Concepisce e disegna i personaggi, ma non sa farli muovere in tutta la pienezza della vita.

Il mezzo più utile e più piacevole per istudiar la forma del Boiardo consiste nel paragonarla a quella del Berni, nel rintracciare i difetti del Boiardo ed esaminar fino a che punto e come il Berni sia pervenuto a correggerli.

***

Ricapitoliamo. I difetti del Boiardo consistono in un fond ridicolo trattato con l'apparenza della serietà; in due azion staccate, corrispondenti a due elementi distinti e non fusi in un ordito senza limiti che sfugge alla memoria, stanc l'attenzione, attutisce l'interesse, aggravato com'è dal cumulo degli episodii.

Ma ciò non giustifica il dire ch'è un poeta non riuscito bisogna distinguere i difetti accessorii da' sostanziali, e l bellezze accessorie dalle inerenti. Il voler ricavare conclusioni assolute da premesse relative e contingenti è fare sofismi.— Se il difetto è accessorio, il poeta rimane grandissimo. Questa è un'osservazione tanto importante che basta a spiegare i difetti della critica passata e di molti critic presenti nel giudicare i poeti. Shakespeare è rozzo; ribocca di antitesi e metafore; ha molte lacune, spesso presenta male i personaggi: fa errori volgarissimi nello sceneggiare *Ergo* è un cattivo poeta. Quest'*ergo* è stato dedotto; Shakespeare è stato chiamato un barbaro che aveva alcuni lampi d'ingegno: ed il medesimo è stato detto di Dante.

Quali sono i difetti accessorii, quali i principali?

La facoltà poetica per eccellenza è la fantasia: ma il poeta non lavora solo con le facoltà estetiche, tutte le facoltà cooperano: il poeta non è solo poeta; mentre la fantasia forma il fantasma, l'intelletto e i sensi non rimangono inerti. Un poeta può avere potente virtù estetica ed esser povero d'immaginazione, commettere errori nel disegno o spropositi storici e geografici: questi difetti non toccano l'essenza della poesia. Ma se un poeta che ha in alto grado queste altre facoltà, che ha un bel disegno ed una perfetta esecuzione meccanica, ha debole fantasia, non saprà render vivente quanto vede: la mancanza di fantasia è la morte del poeta.

Ecco la distinzione da farsi. Fin qui non avete diritto di

nettere in quistione l'ingegno poetico del Boiardo; i difetti, che abbiamo enumerato, dipendono da altre facoltà. Per venire ad esaminarlo come poeta, bisogna dunque vedere fino a qual punto abbia la potenza formativa del fantasma.

Ha una grande inventiva: è stato il poeta italiano che ha raccolto il più vasto e vario materiale di poesia; non solo per quantità ma anche per qualità. L'inventiva è già una prima condizione del poeta; e per tal riguardo il Boiardo è superiore al Pulci. — Ma, non che basti, è poca cosa: l'invenzione nell'arte è il meno. Dumas lascia ai suoi segretarii l'incarico di raccogliere i materiali, ne' quali si riserba d'infonder poi la vita. Raccolto il materiale, il Boiardo lo sa lavorare? Ecco la quistione.

Non lo lascia nudo ed arido come il Pulci; ha la facoltà del concepimento, dà ad ogni fatto e personaggio le determinazioni necessarie perchè acquisti una fisionomia propria. Non gli basta l'abbozzare un personaggio; e anzi, egli è uno de' principali disegnatori della poesia italiana. Pochi sanno dar con più sicurezza i lineamenti ad un carattere. Ecco come descrive Marfisa ed Angelica:

Lei è senz' elmo e il viso non nasconde;
Non fu veduta mai cosa più bella.
Rivolte al capo avea le chiome bionde,
E gli occhi vivi assai più ch' una stella.
A sua beltade ogni cosa risponde,
Destra negli atti ed ardita favella,
Brunetta alquanto e grande di persona;
Turpin la vide e ciò di lei ragiona.
Angelica a costei già non simiglia,
Ch' era assai più gentile e delicata,
Candido ha il viso e la bocca vermiglia,
Soave guardatura ed affatata,
Tal che ciascun mirando il cor gl' impiglia,
La chioma bionda al capo rivoltata,
Un parlar tanto dolce e mansueto,
Ch' ogni triste pensier tornava lieto.

Qui i contorni esterni sono ritratti con una gran potenza determinativa.

Che resta da fare al poeta? Mostrar vivo il personaggio. Gli ha dato tal forma e tal carattere, lo deve far vivere. Bisogna che la *concezione* diventi *situazione*. Anche i più appassionati non sono sempre appassionati. Volendo mettere in opera le determinazioni, bisogna scegliere tali circostanze che, mediante di esse, possano manifestarsi le forze interne d'un personaggio. V'è situazione estetica quando il personaggio è posto nelle condizioni più favorevoli, perchè possa rivelarsi. Ma il Boiardo non sa mutar la concezione in situazione.

Prendiamo ad esempio Angelica ed Orlando.

Angelica è bellissima, ma senza cuore, maga ed incantatrice. Non v'è, nel poema del Boiardo, situazione che faccia risaltare queste qualità interne. L'Ariosto ha inventata la situazione in cui Angelica vive. Questa donna, che ha sprezzati e burlati e ha adoprati ai suoi fini, tenendoli a bada, tanti e tanti amanti, incontra un povero giovinetto e se n'innamora e si perde dietro di lui. Situazione ironica, che dà vita a quel carattere.

Orlando ama Angelica. Ci sarebbe dovuta essere una situazione in cui l'amore si dimostrasse come passione, gelosia, dubbio, rabbia. Ma in nessuna situazione il poeta esce dall'indeterminato. Ariosto, invece, sa trovare pel personaggio d'Orlando tali situazioni che lo commuovono e gli fanno mostrar tutto il di dentro.

Le fate sono meri nomi; Bradamante, come dicevamo, non viene che in fine del poema ed è appena abbozzata; Origille è pessima; la sola donna del poema è Fiordalisi, ed è concepita magnificamente. L'Ariosto ha saputo metterla in una situazione particolare per cui desta simpatia: ce la presenta quando il suo amante le viene ucciso. Nel Boiardo rimane indeterminata per mancanza di situazioni. — E, data una situazione (nessuna delle sue è rimasta, quantunque spesso basti una situazione per rendere popolare un poema),

data una situazione, non ha potenza di sviluppare un carattere, di fargli manifestare le sue forze interne. Si potrebbe dire che non trova situazioni appunto perchè la sua mente non è da tanto da svilupparle.

Ha introdotte le fate; ma non ha saputo dar loro vita. Ha introdotta la descrizione de' giardini, portata a tanta perfezione da' poeti successivi. Ecco come descrive il giardino d' Alcina:

Lei fabbricato ha lì con arte vana
Un bel giardin di fiori e di verdi alberi,
E un castelletto nobile e giocondo,
Tutto di marmo da la cima al fondo.

E statevi bene: questo è il famoso giardino d'Alcina, che nell'Ariosto è un capolavoro; e già era nata in Italia questa poesia obiettiva, questo amore della natura. Ecco come ha voluto descrivere il giardino di Morgana:

Splendeva quivi il ciel tanto sereno,
Che nul zaffiro a quel termine arriva,
Ed era d' arboscello il prato pieno,
E ciascuno avea frutti e ancor fioriva;
Lungi a la porta un miglio, o poco meno,
Un alto muro il campo dipartiva
Di pietre trasparenti e tanto chiare,
Che oltre di quello il bel giardino appare.

Qui sono i materiali grezzi d' un bel giardino. Non v' è neppure melodia che dimostri commozione; soprattutto i due ultimi versi sono bruttissimi e destano una sensazione sgradevole in un momento in cui tutto dovrebbe esser grato e piacevole.

In un poema cavalleresco gran parte dell' arte del poeta deve consistere nel dare varietà e colorito sufficiente alle battaglie e agli scontri. Nell' *Orlando innamorato* sono tre battaglie e molti duelli; il poeta li avrebbe dovuto talmente rappresentare che ciascuno di questi fatti fosse come un

individuo da sè, inconfondibile. Ha svariatissimi materiali: guerrieri invulnerabili, guerrieri con le armi incantate, guerrieri con alcune armi incantate e con nessuna arme incantata; cavalli fatati, rapidi come il vento, cavalli non fatati, ma forti tanto da spiccar salti lunghi trenta piedi; Durindana, Fusberta ed altre spade fatate, e Balisarda che distruggeva ogni incanto; avrebbe dovuto ne' duelli e nelle battaglie trovare situazioni particolari che differenziassero quelli dagli altri duelli e queste dalle altre battaglie.

Le tre battaglie hanno tutt' e tre il medesimo cammino. Gli eserciti sono divisi in varie schiere: la prima schiera combatte con la prima schiera, la seconda schiera con la seconda schiera, la terza con la terza e via dicendo; poi un gran guerriero s' azzuffa con un gran guerriero e, mentre duellano, sopraggiunge un altro esercito. — Ne' duelli i guerrieri sono coverti d'armi incantate; si tirano molti colpi ordinarii, finchè uno, sdegnato, non tiri un colpo spaventoso che stordisce l'avversario; il quale rinviene, mentre il cavallo lo portava via, avvampa d'ira e dà un altro colpo spaventoso, grazie al quale la scena si rinnova per l'altro guerriero.

Raccoglie immensi materiali, e poi rimane come chi, possedendo molte ricchezze, non sappia che farsene.

Oltre questo doppio difetto capitale, il non saper trovare situazioni ed il non saperle sviluppare, ne ha un terzo anche grave: ignora la parte tecnica, la parte esteriore della forma, la lingua, il metro, il verso; non ha il senso dell'armonia e della melodia; non sente l' ottava. Noi comprendiamo l' ottava del Poliziano; possiamo anche giustificare fino a un certo punto l'ottava del Pulci, fatta a singhiozzi, che si presta spesso molto bene a quelle sue buffonerie. Ma non comprendiamo quella del Boiardo, il quale ora passa dall' una ottava all' altra col periodo, ora si ferma sul settimo verso, ora sul quinto, ora sul terzo. Così l' ottava non ha ragion d'essere; il Boiardo l' ha accettata, ma non l' ha presa, tratto dal bisogno irresistibile di quel metro.

Inoltre, disprezza la grammatica; non conosce bene l' ita-

liano, ondeggia fra il dialetto e la lingua; il suo poema è pieno di modi del dialetto che cozzano col rimanente, di parole latine e provenzali che ritengono ancora la forma delle lingue da cui son prese. — Non do soverchia importanza a questi difetti; se ci fossero i pregi che non vi sono, l'imperfezione della forma esteriore non sarebbe mortale al poema. Ma ciò l'ha reso impopolare: le masse giudicano da' pregi estrinseci. Per le masse, un giovane che si presenti bene e sia bene adorno, a primo tratto, a condizione pari, acquista più popolarità, è più bene accetto d'un giovane di maggior valore, e più negletto. Queste imperfezioni hanno costretto poeti di gran valore ad aspettar tempo prima d'essere accettati, come per Dante, e per la presenza di queste qualità tecniche molti usurpano una gran riputazione come Frugoni e Monti, e ai giorni nostri, Prati. E per ciò anche il Boiardo è stato tenuto in poco conto.

Il Berni, che visse dopo l'Ariosto, credendo che la sostanza dalla poesia stesse nella forma esteriore e superficiale, pensò che, tolta quella rozza apparenza, le sgrammaticature, la mancanza di chiarezza e di disinvoltura, questo poema acquisterebbe l'importanza dell'*Orlando furioso*. Egli corresse perfettamente la parte tecnica, e pure non potette alzar d'un dito il pregio del lavoro; perchè a ciò non bastava correggere stanze e versi, ma si sarebbe dovuto creare tutto una seconda volta. Il rifacimento ha reso leggibile e piacevole il poema; ma non ha aggiunto nulla al suo valore intrinseco.

Ecco l'introduzione del poema nel Boiardo:

Signori e cavallier che v'adunati
Per odir cose dilettose e nuove,
Stati attenti, quïeti, et ascoltati
La bella istoria che 'l mio canto muove;
Et odereti i gesti smisurati,
L'alta fatica e le mirabil pruove
Che fece il franco Orlando per amore
Nel tempo del re Carlo imperatore.

Quest'ottava forma un sol periodo ed è ben condotta, ma è vuota; l'autore volea solamente dire: — Voglio cantare ciò che Orlando fece per amore. — Non vi è ricchezza nè di pensiero nè d'immagini che si uniscano al pensiero principale. Nell'ottava d'introduzione del Tasso v'è invece il difetto opposto; è sovraccarica di determinazioni, anche incidentali.

Il Berni non ha cercato di determinar meglio, ma ha corretto solo i difetti tecnici. *State attenti, quieti.....* pare un maestro che s'indirizzi agli scolari: c'è troppa *morgue*: e poi *ascoltati* per *ascoltate*, *odire* per *udire*. I quattro versi nel Berni dicono:

> Leggiadri amanti e donne innamorate,
> Vaghi di udir piacevol cose e nuove,
> Benignamente, vi prego, ascoltate
> La bella istoria che 'l mio canto muove.

Ha dato all'introduzione un'aria di galanteria e piacevolezza, ha tolti i difetti grammaticali e reso più armonico il verso:

> Et odereti i gesti smisurati,
> L'alte fatiche e le mirabil pruove.

Lasciando da parte l'*odereti*, ci è la pretensione di dire tre cose, non dicendone che una; le tre espressioni dicono lo stesso:

> Et udirete l'opere alte e lodate,
> Le gloriose egregie inclite prove....

Il Berni ha tolta questa pretensione; ma, non avendo immaginazione, ha supplito accumulando aggettivi, sinonimi e simili; non ha corretto il mancamento, ma il verso, ch'è ormai sonoro e riempie l'orecchio.

> Nel tempo del re Carlo imperatore.

Il Berni ha qualche scrupolo storico, di cui non discuto l'esattezza, e muta:

> Regnando in Francia Carlo imperadore.

Corregge sempre la superficie.

Non voglio però che lasciate il Boiardo scontenti: e, come transizione all'Ariosto, vi leggerò il suo capolavoro: la morte di Agricane, indicandovi le correzioni del Berni.

***

Questo episodio molti critici stimano non indegno dell'Ariosto; e il giudizio è vero, se, messa da parte la forma, si riguardano le qualità interne e costitutive dal lavoro.

Il soggetto annunzia battaglie e colpi di spada e tutti i soliti ingredienti dei romanzi cavallereschi; ma l'interesse della battaglia rimane qui soverchiato. Le tre quarte parti di ogni romanzo cavalleresco anteriore al Boiardo si aggirano intorno alle battaglie, trastullo delle società nascenti e delle immaginazioni fanciulle, che sono dilettate da tutto ciò ch'è fragore o spettacolo. La storia ha progredito, quando, lasciando le perpetue descrizioni di battaglie, ha impreso a rappresentare la vita interna d'un popolo in corrispondenza con le leggi, le istituzioni, la superficie; ed il romanzo cavalleresco quando non si appaga più del meraviglioso della forza materiale, ma rappresenta le forze e le passioni dell'animo. Dopo le battaglie, il Boiardo introduce episodii di avventure domestiche, espressioni di affetti privati. Il Boiardo è sobrio di battaglie, abbondante di fatti privati. Il più alto punto del poeta e romanziere è nel riunire e fondere i due elementi, sicchè l'interesse esterno e superficiale vada d'accordo con l'interesse interno che nasce dalle passioni umane.

Questo episodio è in apparenza una battaglia. Ma l'autore ha saputo gettarvi in mezzo una piena d'affetti che ne costituisce il vero interesse. Non gli è stato necessario se non d'immaginare egual cortesia e pari valore ne' due cavalieri, di farli generosi, senza invidia. Prima d'appartarsi nella foresta, si sono già conosciuti nella battaglia e si stimano e pregiano a vicenda. Agricane testimonia la sua

stima ad Orlando ignorando ch' egli sia Orlando, esortandolo ad allontanarsi perchè non l' uccida. Orlando lo scongiura di lasciarsi battezzare; Agricane gli risponde con indegnazione come ignorante d'ogni religione, e vengono all' armi.

Questa è una gentile introduzione; voi siete trasportati fuori della brutalità dell' odio e dell' inimicizia. Il duello dura cinque ore e vien descritto in quattro versi. Si vede che l'autore disprezza questo tema ordinario de' poemi romanzeschi e s' interessa ad altro. Annotta. Agricane dice ad Orlando che chiedeva cosa dovesse farsi: — Rimaniamo qui sull' erba l' uno accanto all' altro e domani ricominceremo all'alba — Quella gentilezza, che prima era una semplice introduzione, divien qui cosa seria. Si sdraiano sull' erba per riposarsi e riappiccano il discorso che diviene un oggetto serio. Orlando esalta la bellezza della natura e cerca di chiamare Agricane alla conoscenza di Dio. La prima volta gli aveva detto: — o battezzato, o dannato —; ora incomincia indirettamente. Agricane comprende questa delicatezza; entra con lui ne' particolari della sua vita; gli racconta che, essendo fanciullo, ruppe la testa al maestro di lettura, e che nessuno osò quindi più avvicinarglisi per paura; che, quindi, dorma, oppure parli d'armi o d'amore; poi, fatto più ardito, gli domanda: chi sei? sei tu Orlando? ove il sii, sei innamorato? Orlando gli risponde; e quando Agricane ha raccolto ch' è innamorato di Angelica, ecco nuovi sentimenti. Prima si rammarica, piange, freme, poi avendolo invano pregato di desistere da questo amore, s'ingelosisce, s' infuria e lo riassalta, benchè non sia che la mezzanotte. Sviluppo drammatico di sentimenti diversi. Questo duello, che dura tutta la notte e parte del giorno seguente, è descritto con sobrietà. Agricane combatte con furore, Orlando con sangue freddo; finchè, arrossendo d' esser stato messo in istordigione dal nemico, non gli tiri un colpo che va dalla spalla sino all' anguinaia.

Per lo più i cavalieri muoiono come cani; ma la morte di Agricane è solenne; impallidisce, s' abbandona e chiede

il battesimo. Succede uno dei luoghi più teneri del poema: Orlando, nel battezzarlo, piange e gli chiede perdono.

Tal'e la tessitura di quest'episodio. Quante corde vi sono toccate! non ristagna mai, ad ogni ottava s' affaccia una nuova passione (1).

V' ho letto tutto questo brano come ben caratteristico. V' e una concezione che nel dialogo notturno s'eleva a situazione. Non vi sorprenderà quindi l' effetto prodotto da questo episodio in Italia, e sopra tutto sull' immaginazione del Tasso. Il duello solitario fra Tancredi ed Argante; il duello notturno fra Clorinda e Tancredi; l'esitazione di Argante, il riposarsi che fanno Clorinda e Tancredi, il mettersi a parlare, il riassaltarsi, il battesimo; voi ritrovate tutto cio nel Boiardo.

Che ci manca? L' autore non produce quelle impressioni che sentite ch'egli ha voluto produrre; per colpa della forma. e non solo per la parte tecnica, per le altre ottave striscianti, pe'versi abbandonati, perchè non ha senso d'armonia e melodia, ma anche per la parte superiore della forma. Bisogna dare una faccia alle passioni, e queste belle concezioni non sono passate nella immaginazione del Boiardo; non sono passate nell'arte.

Che bella situazione quando i due guerrieri si riposano l'uno accanto all'altro, l'uno sotto un pino, l'altro sull'erba, presso una fontana, sotto un cielo stellato! Se la scena fosse sviluppata, se Orlando avesse schietto entusiasmo per le bellezze di cui parla! Ma Orlando non dice che volgarità. Agricane gli domanda: — dimmi se sei Orlando e se sei innamorato. — Orlando amava Angelica e ne aveva rimorso; e si deve sentire nella risposta questo rimorso soverchiato dalla passione:

Rispose il conte: Quell'Orlando sono,
Che uccise Almonte e 'l suo fratel Troiano:
Amor m' ha posto tutto in abbandono,
E venir fammi in questo loco strano:

(1) Ci par superfluo di riferire qui per intero il famosissimo brano del L. I, canto XVIII dell' *Innamorato*.

E perchè teco più largo ragiono,
Voglio che sappi che 'l mio core è in mano
De la figliuola del re Galafrone,
Che ad Albracca dimora nel girone.

C' è tutta la parte materiale; manca il sentimento, la passione; e lascio stare i difetti tecnici e le frasi non italiane. Risponde con fragore e millanteria. Non ci si sente il rimorso ch' egli aveva della sua passione. Un fatto materiale viene espresso materialmente, e una massa di parole inutili serve ad allungare il periodo.

Ecco come il Berni ha rifatta questa ottava:

Rispose il conte: Io sono Orlando, e sono
Innamorato, così non fuss' io,
Chè, per questo, la vita in abbandono
E la mia patria ho messa e quasi Iddio:
A quella del mio core ho fatto dono,
Quella è tutto il mio bene e 'l mio disio,
Che nella rocca d'Albracca è serrata,
Per cui tu hai tanta gente menata.

Sentite che non è l' Ariosto. Vi sono difetti d' armonia. Pure che differenza! il cuore comincia a venir fuori.

Saputo che Orlando ama Angelica, il furore accieca per modo Agricane che lo sfida da capo. Qual sentimento dovrebbe trasparire in questo fatto? La gelosia. — Ecco cosa dice il Boiardo:

Il re Agrican, che ardeva oltra misura,
Non puote tal risposta comportare:
Benchè sia 'l meggio de la notte scura,
Prese Baiardo e su v'ebbe a montare,
Et orgoglioso con vista sicura
Isgrida a 'l Conte, et ebbelo a sfidare,
Dicendo: Cavallier, la dama gaglìa
Lasciar convienti, o far meco battaglia.

Il fatto è detto grossolanamente in linguaggio improprio e versi abbandonati.

Ecco l'ottava del Berni:

Agrican, che di rabbia si divora
E di martello e di furia e di stizza,
Quantunque mezzanotte fusse ancora,
Senza risponder altro, in piè si rizza;
Salta a cavallo, e trae la spada fuora;
La discordia e il furore 'l foco attizza;
Adirato, fremendo o bestemmiando,
Superbamente ha disfidato Orlando.

Qui compare subito il colorito che riproduce il sentimento si trova la pienezza di suono che esprime l'impeto.

Se è così infelice nel serio, è anche più infelice nel ridicolo: non v'era nato, e nulla v'ha di più ridicolo di colui che cerca di far ridere senza potervi riuscire. Agricane ruppe la testa al maestro: movimento comico.

Disse Agricane Io comprendo per certo
Che tu vuoi de la fede ragionare;
Io di nulla scïenza sono esperto,
Nè mai, sendo fanciul, volsi imparare,
E ruppi il capo al mastro mio per merto:
Poi non si potè un altro ritrovare
Che mi mostrasse libro nè scrittura;
Tanto ciascuno avia di me paura.

Berni corregge così:

Disse Agricane: Io m'accorgo ben io
Che tu vuoi della fede ragionare;
Io non so che si sia nè ciel nè Dio,
Nè mai, sendo fanciul, volsi imparare;
Ruppi la testa ad un maestro mio,
Che pure intorno mi stava a cianciare;
Nè mai più vidi libro o scrittura;
Ogni maestro avea di me paura.

L'ultima idea vien fuori più improvvisa e fa ridere.

Eppure in questo episodio, il cui esame può servir di riassunto al nostro studio sul Boiardo, ricco di forti qua-

lità, ma povero d'immaginazione e forma, si sente germogliar l'Ariosto.

Pel Pulci tutto è buffoneria; pel Boiardo tutto è serio. Nell'Ariosto i due elementi sono siffattamente fusi, che tutti i critici hanno esitato quando si son fatti a giudicarlo; mentre ai suoi tempi se ne volle fare un poema perfettamente serio per contrapporlo al poema del Tasso, al nostro i critici l'hanno tenuto come un poema perfettamente ironico. Ecco il sostanziale del poema d'Ariosto: — Nella cavalleria vi sono due parti. L'una convenzionale, che appartiene a que' tempi circoscritti, e comprende gli usi de' cavalieri erranti: questa è tutta morta e soggiace all'ironia di Ariosto. Ma, accanto a questo meraviglioso sociale transitorio, ci è un elemento umano immutabile, serio. Quegli individui non sentono e non si esprimono altrimenti che noi. L'Ariosto mette inesorabilmente in caricatura (e in caricatura non grossolana come quella del Pulci), la parte sociale; ma, accanto a questa parte sociale, ha posta tutta una piena di sentimenti, rappresentati con tutta la serietà con cui si rappresenta la società moderna; e tutto questo è compenetrato e fuso, sicchè le diverse parti formino una sola personalità organica.

Nel Cervantes abbiamo da un lato Don Chisciotte che rappresenta la parte ridicola e dall'altro delle novelle che rappresentano la parte seria. In Ariosto le due parti sono fuse. Questo poema è l'ironia del maraviglioso sociale cavalleresco (soggetto de' poemi eroici), mista ad un elemento affermativo. Il poema epico ha luogo quando tutta la vita d'un popolo è poesia. Cessato questo periodo, la poesia si rifugge nell'individuo, tra le pareti domestiche e nasce il Romanzo.

In quei tempi l'Epopea se ne andava, cominciava il Romanzo; e la gloria dell'Ariosto è d'aver saputo fondere epopea e romanzo.

3.

L'Orlando furioso.

[Nelle lezioni sull' *Orlando furioso* il De-S. esponeva il passaggio psicologico dalla concezione del Boiardo a quella dell'Ariosto. È vero che l'Ariosto non ha inventato nulla, o quasi. Ma il lavoro dell'Ariosto " comincia proprio dove comincia la poesia: ed ivi comincia la sua grandezza „. La posizione ch'egli prende verso la materia cavalleresca è tutt'altra da quella del Boiardo: la forma è creazione sua. Il De-S. dava alcuni esempii di piccole correzioni fatte dall' Ariosto: " Certe minute correzioni ne' caratteri, e fino ne' nomi, bastano a mostrare il suo buon gusto. Ha cambiato *Rodamonte* in *Rodomonte*. Quell'allineamento di *o* esprime a meraviglia il carattere sostenuto e fiero del personaggio. *Ferraguto* è diventato *Ferraù*, gittando via le grucce dell' ultima sillaba; etc. etc. „. Entrava quindi a indicare i caratteri della forma ariostesca. La quale, più ancora che *chiara*, deve dirsi *limpida*: ha *naturalezza*, ed ha la *facilità*, segno della potenza. " L'Ariosto ha realizzata la forma poetica nella sua eccellenza: ha raggiunto quello che potrebbe chiamarsi Utopia estetica, la compiuta medesimezza della forma con l'idea „. Merita di essere rilevata la formulazione della teoria desanctisiana della *forma* ch'è implicita in questo giudizio: " La forma è lo specchio della idea. Un bambino, vedendo uno specchio, corre colle mani per afferrare la persona che vi vede: non esiste per lui il vetro. La forma più perfetta è quella che non vi arresta, che voi non credete forma. L'espressione suol essere come uno specchio coperto di macchie. Il pensiero, passando attraverso di esso, viene al lettore qua e là guasto, tradito, dimezzato. Rarissima è la forma senza macchia. Omero ed Ariosto, tra i grandi poeti, non hanno pregiudizii e preoccupazioni; e sono perfettamente *oggettivi* „. Il tono del poema dell'Ariosto è semplice e spedito, tono di conversazione, che rende possibile il toccar tutti i tasti e l'adoprare ogni sorta di linguaggio. L'Ariosto ha trovato la vera ottava italiana: formatosi sul Poliziano, ha liberato l'eleganza di questo da un certo che di monotono e d'impacciato. " Del Tasso riterrete sentenze e versi; dell'Ariosto ottave intere; le sue ottave sono veri e ricchi periodi. „ Il De-S. esponeva poi l'ordito dell' *Orlando furioso*, distinguendo i due elementi che vi sono misti, l'epico e il cavalleresco. Definiva l'*epico*: " le forze individuali riunite e disciplinate in uno scopo sociale „. E il *cavalleresco*: " le forze individuali sciolte ed operanti ciascuna per suo conto „. E soggiungeva che, come c'è il cavalle-

resco dell' azione, così c'è un cavalleresco del sentimento e della passione: il sentimento e la passione che s'impossessano esclusivamente dell' animo e scorrono sbrigliati e a precipizio. L' Ariosto rappresenta seriamente la macchina epica del suo poema; ma, in ultimo, la discioglie con l'ironia; e con l' ironia scioglie il cavalleresco, salvando di esso ciò che è *umano*, e materia del romanzo moderno. Abbiamo dato qui per brevissimi accenni il contenuto di questa parte generale dello studio sull'*Orlando*, per cui si cfr. *Storia della letteratura*, II, 1-46. Diamo ora una serie di brani che contengono tracce di analisi di singoli caratteri ed episodii del poema.]

§ 1.

L' angelo Michele.

L'intervento di Dio non è serio nell'intenzione dell'Ariosto; ma è un'ironia delle macchine epiche. Ironia non chiaramente spiegata, che non giunge sino alla satira; quasi voi non ve ne accorgete; essa consiste nel dir famigliarmente cose che, dette seriamente, sarebbero poetiche; nell'usare il tono famigliare conveniente al fondo prosaico del pensiero. Anche il Tasso descrive una processione ed una preghiera de' cristiani a Dio, ma come elevato il suo tono, che lascia trasparire la sua commozione! Sulle labbra dell'Ariosto v'è un sorriso. Mostra l' ironia, parlando di queste cerimonie come di mere forme, di pratiche esterne, di cose abituali e senza importanza. Chi penserebbe a trovare esaltazione nel modo in cui dice che l'imperatore fece celebrar messe in Parigi?:

L'imperatore, il dì che il dì precesse
Della battaglia, fe' dentro a Parigi,
Per tutto celebrare uffici e messe
A preti, a frati bianchi, neri e bigi;
E le genti che dianzi eran confesse,
E di man tolte agl' inimici stigi,
Tutte comunicar, non altramente
Ch'avessino a morire il dì seguente.

È il tono più famigliare, ordinario, indifferente; ed in questa familiarità, ordinarietà e indifferenza sta appunto l' ironia.

Segue la preghiera di Carlomagno: qui l'ironia comincia a svelarsi anche nel tono triviale e nelle cose dette. La preghiera, presa sul serio, è ciò che v'ha di più lirico, come la preghiera di Margherita alla Madonna nel *Fausto*, o di San Bernardo in Dante. Ma qui Carlomagno comincia col voler persuadere Dio che, aiutando lui, Carlomagno, farà bene a se stesso. — Se non m'aiutate, perderete i vostri partigiani. — È un argomento preso dall'utile. Finisce con ragioni da bottegaio, con un calcolo aritmetico; e la trivialita dell'espressione risponde alla trivialità del concetto.

Ecco come Dante esprime un'idea analoga:

> Orribil furon li peccati miei,
> Ma la bontà infinita ha sì gran braccia
> Che prende ciò che si rivolge a lei.

Qui si sente la serietà dell'espressione.

Carlomagno sparisce e viene in iscena Domineddio in persona. Non vi è cosa più imbarazzante del dover far parlar Dio. Se dite che comanda col sopracciglio, il Giove omerico divien sublime. Ariosto fa parlar Domineddio a Michele come un capo d'affari parla ad un commesso, abiettamente: *digli da parte mia* è il modo più triviale della lingua: e l'Angelo esegue più abiettamente le *commissioni*! L'ironia, in tutto questo, è sempre nel tono.

V'ho detto che, se l'autore conserva però un certo che d'elegante, può elevarsi, quando occorre, senza nulla di brusco. L'Ariosto sin qui ha raccontato familiarmente ma sempre con eleganza; onde, quando comincia ad uscir dal fatto qualcosa di poetico, può cambiar tono a un tratto. Quel trivialissimo Angelo, lasciato appena il cielo, è una figura appartenente al mondo d'immaginazione dell'Ariosto; la forma e l'espressione divengono sublimi:

> Dovunque drizza Michel'angel l'ale,
> Fuggon le nubi, e torna il ciel sereno;
> Gli gira intorno un aureo cerchio, quale
> Veggiam di notte lampeggiar baleno.

Questo tono elevato riesce tanto più sensibile, in quanto contrasta co' versi precedenti e seguenti. Dopo avere strisciato, si leva ad un tratto.

L'Ariosto è sobrio quando dee rappresentare le parti poetiche; ma poi ritorna al tono precedente: l'ironia a poco a poco va fino alla satira. Di naturale il tono divien comico e faceto. L'Angelo comincia un ragionamento sul dove trovare il Silenzio, e finisce per dire, con convincimento, che dev'essere nei monasteri dove sta scritto dappertutto. Il comico è fin tutto relativo all'angelo. *Non è silenzio quivi...* L'ironia sarebbe solo nel fatto:

E gli fu ditto
Che non v'abita più, fuorchè in iscritto.

Qui l'ironia si svela; il poeta intende di farvi ridere, e non abbandona più questo campo. Il non trovare il Silenzio è meraviglia per l'Angelo. Avea pensato di trovar con quello altre virtù e non solo non ve le trova, ma vi trova i vizii contrarii: e quel riso mutasi nel riso amaro dell' indegnazione:

Nè Pietà, nè Quïete, nè Umiltade,
Nè quivi Amor, nè quivi Pace mira.
Ben vi fur già, ma nell'antiqua etade;
Chè le cacciâr Gola, Avarizia ed Ira,
Superbia, Invidia, Inerzia e Crudeltade.

Qui è come un uomo che, vedendo una cosa riprovevole. ma d'apparenza ridicola, prima ride e poi s' indigna.

Ritorna il ridicolo, ridicolo obiettivo nelle impressioni dell'Angelo. L'Angelo, meravigliato nel trovar ivi la Discordia, che credeva di dover cercare in inferno, è rappresentato nel modo più atto a provocare il riso:

Pensato avea di far la via d'Averno,
Chè si credea che tra' dannati stesse;
E ritrovolla in questo nuovo inferno,
(Ch'il crederia?) tra santi ufficii e messe.

Con che abilità ha serbato quel contrasto per l'ultimo: *tra santi ufficii e messe.*

Ariosto ha qui introdotte figure allegoriche; di solito, s'introducevano figure mitologiche, che erano personificazioni rettoriche, freddamente riprodotte. Nel Voltaire i personaggi allegorici sono ridicoli e freddi, perchè si conducono come esseri viventi. L'Ariosto, con giudizio e misura ammirabili, s'è limitato alla parte scultoria; a dar loro faccia, e faccia tale che stia in rapporto con le passioni che essi rappresentano.

Bellissima d'originalità è la forma della Discordia, co'capelli sconvolti *che aver pareano lite*; e quando poi dice:

> Avea dietro e dinanzi e d'ambi i lati
> Notai, Procuratori et Avvocati,

il riso diviene irresistibile, e cessa quel non so che d'inconcreto che rimaneva. È la Discordia realizzata negli uomini.

A'suoi tempi non erano ancor sorti i gesuiti; ma l'Ariosto ha saputo indovinarli e rappresentarli nella figura della Fraude, che è il ritratto dell'ipocrita. È impossibile immaginar quanta destrezza e varietà di toni v'impieghi. — Sul principio, il poeta è pieno di grazia e soavità:

> Avea piacevol viso, abito onesto,
> Un umil volger d'occhi, un andar grave.....

Fin qui la figura è piacevole, il tono grazioso. Poi comincia a caricar la mano e vi mette in cospetto della caricatura:

> Un parlar sì benigno e sì modesto,
> Che parea Gabriel che dicesse: Ave.

Dopo avervi così condotti col *persiflage*, passa alla seconda parte: al prorompere dell'orrore interno e del disgusto:

> Era brutta e deforme in tutto il resto,
> Ma nascondea queste fattezze prave
> Con lungo abito e largo; e sotto quello,
> Attossicato avea sempre il coltello.

Comincia graziosamente e finisce tragicamente.

La stessa potenza realizzatrice troverete nelle altre cose. La Casa del Sonno è realizzata con tutte le qualità convenienti all'eminente personaggio che vi soggiorna.

L'ironia, prima nascosta nella ordinarietà dell'espressione, a poco per volta se ne distriga, *s'en dégage*, prende forza, divien facezia, indegnazione, sarcasmo, e finisce in buffoneria, quando Michele prende a calci e pugni la Discordia, e, mancando di rispetto alla Croce, piglia una croce per bastonarla:

E pugni e calci le diè senza fine.

§ 2.

Rodomonte a Parigi.

A mostrare come l'Ariosto sciolga coll'ironia l'elemento epico, guardiamo alla grande battaglia del poema: l'assalto di Parigi.

Comincia in modo serio, in tuono di storico. Carlomagno fortifica Parigi ne' punti deboli; Agramante fa i preparativi opportuni. Non v'è qui quella spensieratezza e mattezza individualistica, che fa il fondo della cavalleria. Il poeta non sente ancora interesse estetico, perchè l'interesse cavalleresco non è ancor desto, e perciò scherza. Quando, descrivendo le ferite che fa Rodomonte salito sulle mura parigine, dice:

Or si vede spezzar più d'una fronte,
Far chiericheche maggior delle fratesche,
Braccia e capi volare, e nella fossa
Cader da' muri una fiumana rossa;

si vede che vuol far dello spirito. Più in là, getta nel fossato un Morchino, che non adorava altro che il vino; il poeta dice:

Or quivi muore; e quel che più l'annoia
È il sentir che nell'acqua se ne muoia.

Rodomonte, alla testa delle sue migliaia di uomini, è un capitano alla testa delle sue schiere; non ha nulla ancor di cavalleresco. I suoi danno la scalata; è curioso veder come Ariosto la concepisce. Vi siete mai trovato in una folla costretto ad urtar chi vi precede perchè urtato da chi vi segue?

Spinge il secondo quel che innanzi sale,
Che il terzo lui montar fa suo malgrado.

È una maniera comica: il meraviglioso non s'è ancor sviluppato, si sviluppa quando s'esce dalla condizione storica. Rodomonte è cattivo generale: spicca un salto dal primo muro sul secondo; ma i suoi, da semplici mortali, scendono nel fossato, dove i Cristiani ne uccidono undici mila e ventotto. Siamo fuori delle condizioni ordinarie e reali; precipitiamo nell'assurdo cavalleresco. L'impressione dell'autore si rivela nello stile: ha avuto innanzi sei versi di Dante: *Diverse lingue orribili favelle*, ecc.; ma ha imitato rimanendo Ariosto. Modifica idee ed armonie, secondo la situazione. Ciò che per Dante è tumulto, è per Ariosto un'armonia: le strida umane e il crepitar delle fiamme si accordano. Ne'versi di Dante, ricchi e piene d'idee, non v'è compassione ma orrore:

Ed io ch'avea d'orror la testa cinta.

Ariosto compatisce quegli infelici. Ha mollezza di suoni melodia: si vede che ha innanzi un sogno, non una realtà. Per Dante tutto è serio; Ariosto cerca d'abbellire e di addolcire:

Aspro concento, orribile armonia
D'alto querele, d'ululi e di strida
Della misera gente che peria
Nel fondo per cagion della sua guida,
Istranamente concordar s'udia
Col fiero suon della fiamma omicida....

E, se volete misurar tutta la distanza fra il poema dan-

tesco appassionato e rude, e questo poema dell'immaginazione, leggete i due versi che chiudono quest'ottava:

Non più, Signor, non più di questo canto;
Ch'io son già rauco, e vo' posarmi alquanto.

Questo incendio è il piedestallo creato a Rodomonte, che esce dalle condizioni storiche; è solo, in una città di duecentomila abitanti; i suoi sono arsi: la situazione creata dal poeta per l'eroe è assurda di sublimità; o, se vi piace, sublime di assurdità. Il primo movimento di Rodomonte, quando

Rivolge gli occhî a quella valle inferna,

è un alto grido di bestemmia e rabbia. C'interessiamo a lui; fa dimenticar tutti i combattenti: la battaglia divien lo sforzo d'un solo. Ma l'autore gli volge le spalle; torna alla guerra, ad altre avventure; va assaporando lentamente il soggetto: lascia per cinque canti Rodomonte in Parigi.

Sopravviene un nuovo elemento. La moltitudine, che nei poemi cavallereschi è la vile canaglia, *pecore* e *zebe*, ha vita drammatica in Ariosto perchè sola contro Rodomonte. Tutti gl'impotenti e gli inermi stavano in piazza quando Rodomonte, presentandosi, li sbigottisce. Succede un grido universale, una fuga universale. È una delle magnifiche ottave ariostesche: prima cupa, poi tenera e tumultuosa e finalmente ridicola:

Quando fu noto il Saracino atroce
All'arme istrane, alla scagliosa pelle,
Là dove i vecchi e 'l popol men feroce
Tendean l'orecchie a tutte le novelle,
Levossi un pianto, un grido, un'alta voce,
Con un batter di man che andò alle stelle;
E chi potè fuggir non vi rimase,
Per serrarsi ne' templi e nelle case.

Che fa Rodomonte? Prodezze? No: fa il guerriero artista. Si diverte sulla moltitudine a dar dei colpi estetici:

Qui fa restar con mezza gamba un piede,
Là fa un capo sbalzar lungi dal busto:
L'un tagliare a traverso se gli vede,
Dal capo all'anche un altro fender giusto...

Quel *giusto* vi esprime il voler di Rodomonte: — voglio fare questo colpo in questo modo —:

E di tanti che uccide, fere e caccia,
Non se gli vede alcun segnare in faccia.

Scoppia l'infinito disdegno de' poeti cavallereschi per la moltitudine tenuta per men che niente. L'Ariosto, con un tratto sanguinoso, le dà un brevetto di canaglieria:

Quel che la tigre dell'armento imbelle
Ne' campi ircani, o là, vicino al Gange,
O 'l lupo delle capre e delle agnelle
Nel monte che Tifeo sotto si frange;
Quivi il crudel pagan facea di quelle
Non dirò squadre, non dirò falange,
Ma vulgo e populazzo voglio dire,
Degno, prima che nasca, di morire.

Ma questa moltitudine non è composta di pecore e zebe, ma d'uomini. L'autore, che collettivamente la disprezza, s'intenerisce nell'analizzarla:

Religion non giova al sacerdote,
Nè la innocenzia al pargoletto giova:
Per sereni occhi o per vermiglie gote
Mercè nè donna nè donzella trova. ...

Vi è qui, come in doppia faccia, la moltitudine nel senso cavalleresco e la moltitudine nel senso umano.

Che farà ora Rodomonte? Continuando, oltrepasserebbe i

limiti. Questi tratti bastano; egli giunge a produrre tal fragore da svegliarci e da farci avvertire l'ironia:

Signor, avete a creder che bombarda
Mai non vedeste a Padova sì grossa,
Che tanto muro possa far cadere
Quanto fa in una scossa il Re d'Algiere.

Il poeta lo riabbandona per occuparsi d'altro.

In una tragedia di Voltaire noi sentiamo Clitennestra, trascinata fuori della scena pe' capelli dal figliuolo che vuole ucciderla, gridare ed esclamare: *Arrête!* E questo matricidio, lontano dagli spettatori, ha un' azione estetica molto maggiore che se passasse sotto i loro occhi. Rodomonte, che rimanendo in iscena diventerebbe ridicolo, diviene terribile per gli effetti che produce quando li indovinate indirettamente.

Uno scudiero, ansante, mezzo insensato, impressionato, corre a chieder soccorso a Carlomagno; è una delle più belle rappresentazioni dell' Ariosto:

A lui venne un scudier pallido in volto,
Che potea appena trar del petto il fiato:
Ahimè! Signor, ahimè! replica molto,
Prima ch' abbia a dir altro incominciato:
Oggi il romano Imperio, oggi è sepolto;
Oggi ha il suo popol Cristo abbandonato:
Il Demonio dal cielo è piovuto oggi,
Perchè in questa città più non s' alloggi.

Tutto l' avvenuto non raccontato vi si presenta in lontananza. Carlo Magno viene in Parigi con un esercito. Rodomonte in faccia alle moltitudini era una situazione esaurita.

Quando, mentre Oreste sta sparlando d'Egisto, costui comparisce cinto di guardie, l' uditorio rabbrividisce, e bisbiglia: — zitto! — Questa è l'impressione che ha qui l'autore: un momento solenne d' aspettazione. Si mette a guardare Rodomonte: lo atteggia come una statua: lo ammira bello.

Solo nella piazza, sta innanzi ad una casa in cui s'era ricoverata la folla fuggente:

> Rodomonte, d'orgoglio e d'ira pazzo,
> Solo s'avea tutta la piazza presa;
> E l'una man, che prezza il mondo poco,
> Ruota la spada, e l'altra getta il fuoco.

Le turbe gli gettano addosso quanto trovano, non per effetto del coraggio ma della paura: hanno in volto il pallor della morte. È notabile l'agitazione e il gridar delle turbe, e la calma di Rodomonte, che vede pur venire Carlo Magno:

> Sta sulla porta il re d'Algier, lucente
> Di chiaro acciar, che 'l capo gli arma e 'l busto....

È l'estetico del terribile. L'autore passa ad altro; le sue interruzioni non sono arbitrarie; esaurita una situazione, egli s'interrompe prima di cominciarne un'altra.

I Paladini scagliansi su Rodomonte. L'interesse è nella moltitudine che, aiutata, divien coraggiosa:

> Ognun prende arme, ognuno animo prende.

Rodomonte s'ingrandisce di tutto il suo pericolo: non aveva ancora incontrata resistenza nella realtà. L'autore gli fa un risolino in faccia; analizzando graziosissimamente la situazione, fa che Rodomonte concepisca per la prima volta questo pensiero: — bisogna ritirarsi —: e la ritirata l'ingrandisce anche più:

> Rivolge gli occhi orribili e pon mente
> Che d'ogni intorno sta chiusa l'uscita.....

Va verso la Senna a passi lunghi e tardi e, prima di gettarvisi, si scaglia ancora fra i nemici e ne leva di mezzo altri cento. Si salva, e questa fuga l'ingrandisce ancora:

> Poi che fu giunto a riva, gli dispiacque,
> Che si vide restar dopo le spalle
> Quella città ch'avea trascorsa tutta,
> E non l'avea tutt'arsa, nè distrutta.

Quest' episodio è preso dal Boiardo; ma in questo era un semplice abbozzo.

§ 3.

Alcina.

Ma se nell' Ariosto l' azione epica svanisce, dalle rovine di essa s'innalza il mondo cavalleresco, ossia l'anarchia delle forze individuali, ch'è la parte viva ed attraente del poema.

Il mondo cavalleresco ha un proprio elemento soprannaturale, le fate, così sbiadite nel Boiardo, che non ha saputo cavarne partito. Le fate rappresentano le forze interne dell' animo.

C' è un guerriero, tolto al solito dal Boiardo, in cui l' Ariosto ha rappresentato la lotta di queste forze: Ruggiero. In questo personaggio è alcunche dell'Achille omerico: voler rifare l' eroe omerico è stato l' incubo dei poeti italiani. Ma non ci sono riusciti.

In Ruggiero vi sono due uomini: il materiale ed il poetico. Atlante ed Alcina rappresentano le potenze sensibili e concupiscibili dell'uomo: Bradamante e Melissa le potenze spirituali. Anche in Omero le divinità rappresentano le passioni umane; ma sono introdotte come persone reali.

Da una parte stanno Bradamante e Melissa, che rappresentano l'istinto della gloria, l'amor puro; dall' altra, Atlante, la parte prosaica, l' amore ignobile della vita, ed Alcina, la concupiscenza.

Alcina non è una creazione d'una bellezza assoluta. Ha un gran vizio; è una figura quasi allegorica, e non possiede tutto il rigoglio della vita individuale. Se volete sapere che cosa le manchi, ricordatevi di Armida, tanto popolare perchè dietro la maga vi appar la donna, dietro l'allegoria la persona; non è solo una maga incantatrice, ma una donna appassionata, che ama Rinaldo e lo mostra quando n' è abbandonata, quando rinviene e si trova sola e in poche parole rivela tutti i suoi sentimenti: prima piange, poi s' ar-

rabbia, poi vuol vendetta, poi dispera. Fa vibrare ben altre corde. Ma questo è un campo ancora nuovo per l'Ariosto; è un ulteriore sviluppo dato dal Tasso alla poesia italiana.

Ariosto rimane in un puro campo d'immaginazione. Alcina non ha bellezza propria come Armida; ed apparisce magicamente bella, ma in realtà è brutta. Non ha di quei sentimenti che costituiscono la passione; è una vecchia libidinosa; perduto Ruggiero, s'irrita per dispetto. Non può destare interesse ed emozione seria, ma una emozione di pura immaginazione che non tocca il cuore. Nessun poeta ha capito meglio dell'Ariosto ciò che voleva fare e l'ha meglio eseguito. Non restano che le forme esterne, e qui le descrizioni. Quattro sono le principali: un mirto parlante; un giardino; la bellezza di Alcina; Ruggiero che aspetta Alcina nel letto. Astolfo fa il suo ingresso trionfale sulla scena trasformato in mirto. Alcina, dopo averlo avuto per amante, sazia, l'aveva trasformato a quel modo. Questa trasformazione ha lo stesso significato delle trasformazioni di Circe. Ariosto, nel rappresentare un uomo trasformato in albero, ha avuto innanzi niente meno che Dante. Ma anche qui fra le due rappresentazioni vi è la differenza che passa fra una cosa seria ed una buffoneria.

In Dante, quel: *come d'un stizzo verde*, ecc., è uno de' luoghi che fa più raccapriccio; lo stizzo verde che arde e cigola, le parole e il sangue, spaventano, e quasi sgomentano: il sentimento del meraviglioso è sopraffatto dal sentimento dello spavento.

Ariosto ha scartato il tragico, descrive un bel fenomeno: è rimasto Ariosto:

Come ceppo talor, che le medolle
Rare e vote abbia, e posto al foco sia,
Poi che per gran calor quell'aria molle
Resta consunta che in mezzo l'empia,
Dentro risuona e con strepito bolle
Tanto che quel furor trovi la via;
Così murmura e stride e si corruccia
Quel mirto offeso, e alfine apre la buccia.

Il conciso di Dante va al cuore; questa larga esposizione non vi lascia sentire il tragico. Quando Pier della Vigna apre la bocca, parla da uomo offeso; vi fa pietà: *Perchè mi scerpe?*; voi sentite le membra dell'uomo strappate sotto i rami dell' albero. Astolfo parla da leggiadro paladino:

> Onde con mesta e flebil voce uscio
> Espedita e chiarissima favella,
> E disse: Se tu sei cortese e pio,
> Come dimostri alla presenza bella.. ..

Voi vedete l'uomo leggiero e vanitoso. Basta questo breve paragone.— Astolfo ammonisce Ruggiero; ma Ruggiero non tien conto dell'avvertimento.

Tre sono i giardini poetici italiani: quello del Poliziano, quello d'Armida, questo d'Alcina, ch'è una miniatura. È un giardino molle ed effeminato:

> Qui dove con serena e lieta fronte
> Par ch'ognor rida il grazioso Aprile,
> Gioveni e donne son: qual presso a fonte
> Canta con dolce e dilettoso stile:
> Qual d'un arbore all'ombra.....

In Alcina l'Ariosto ha voluto rappresentare la semplice bellezza materiale delle forme, senza grazia o leggiadria. Laura, Beatrice corporalmente sono appena indicate; Alcina è una prima manifestazione del realismo nella poesia italiana. Quest'analisi è una specie di anatomia della bellezza materiale: il poeta descrive Alcina dalla chioma fino a'piedi. Il Lessing ha censurato questa descrizione come troppo materiale; ma la materialità è qui il segreto della poesia (1). La finta bellezza di Alcina non può essere rappresentata se non quasi facendone l' *inventario*.

Ruggiero aspetta Alcina preso da un solletico semplice-

---

(1) Vedi il *Laokoon*, § 20.

mente sensuale, non da amore. È benissimo descritta la sua impazienza.

Alcina e vinta da Melissa, che libera tutti i conversi in fonti, in fere, in legni e in sassi e fra questi anche Astolfo. È un fenomeno curioso ed osservabile che la virtù sia quasi sempre prosaica. Melissa non ha forma o figura determinata; Alcina è presente ad ogni memoria di lettore dell'Ariosto. Perchè ci fa impressione come uomini estetici quello che sprezziamo come esseri morali? Perchè la virtù si suol rappresentare come dovere, perchè se ne fa la negazione delle passioni; onde si rappresenta di essa non il positivo ma il negativo. Questo è il difetto del Paradiso e del Purgatorio dantesco, per questo l'Inferno ha maggior interesse; l'uomo, nella *Commedia,* va spassionandosi a poco a poco, finchè rimanga un puro spirito, cioè un'astrazione.

Alcina ha, in certo modo, una vita interna; quindi v'interessa. Melissa è senza passioni, fa quel che fa perchè deve farlo; senz'amore, sdegno, odio; spassionatamente. Il virtuoso ha le passioni della sua virtù, vedendo uno svergognato che presume di squadrarlo, gli ribolle il sangue (Dante con Filippo Argenti): la virtù diventa allora poetica. Melissa è un instrumento prosaico, impiegato dal poeta per esprimervi una idea; pure, a voi deve esser cara come benefattrice d'Astolfo, che per lei ridiventa uomo.

§ 4.

Astolfo.

Il damerino Astolfo, provvisto di un libretto de' rimedii degli incanti, della lancia d'oro che atterrava tutti, d'un cavallo alato e di un corno che, a sonarlo, fa fuggir di paura chiunque sente quel suono, diviene l'organo dell'immaginazione in questo poema; è nel cavalleresco quello che Dio,

San Michele e la Discordia sono nell'epico; è la macchina soprannaturale, è un uomo destinato a grandi imprese.

L'azione epica è l'assedio di Parigi; l'azione cavalleresca, la pazzia d'Orlando; mezzi soprannaturali liberano Parigi; mezzi soprannaturali rinsaviscono Orlando: c'è una macchina epica ed una macchina cavalleresca. Astolfo, il buffone del Pulci, il damerino del Boiardo, diventa qui il braccio di Dio!

L'azione epica succede intorno Parigi, e Astolfo si diverte a viaggiar sull'ippogrifo. Gli altri guerrieri lasciano Parigi, incontrano avventure e vi ritornano; lui se n'è dimenticato; è come un *hors-d'-oeuvre*; è l'espressione più compiuta del bisogno che abbiamo di gettarci nel fantastico quando la realtà ci par troppo angusta; quel bisogno che vive sempre nella plebe, fanciullo perpetuo, straniero alla civiltà, che tanto più s'appassiona pel meraviglioso quanto meno comprende la realtà, e vive nei ragazzi, che vi renderete sempre amici coi racconti fantastici. Il tempo e lo spazio non hanno ragione sopra Astolfo: egli ha unificato la realtà e l'immaginazione.

Il corno vi darà situazioni comiche, giacchè il poeta scherza con questa macchina e vi getta sopra la sua ironia. Astolfo viaggia con altri compagni in una terra dominata dalle donne, che non volevano conceder loro di passar oltre; essi risolvono di aprirsi a forza una via; non riuscendo loro, Astolfo ricorre al corno. È una delle più stupende descrizioni degli effetti comici della paura, che accieca e fa cader spesso dal pericolo immaginario nel reale. E l'autore dice: bene sta: questi sono plebe e fuggono, la paura è natura nella lepre. Ma Marfisa, Guidone, tutti que' famosi guerrieri, scappano anch'essi. Marfisa *spaventata*, i cavalieri *pallidi e tremanti* sono epiteti che colpiscono, perchè presentano idee che sembravano impossibili anche in sogno.

Astolfo giunge in Nubia e trova il Senápo punito del soverchio orgoglio con la cecità, e con le visite delle Arpie che, quantunque volte si metteva a mangiare, venivano, e

parte sporcavano, parte divoravano ogni cosa. Una profezia diceva che il Re ne sarebbe liberato da un cavalier volante. Astolfo vuol cacciarle con la spada, ma invano; ricorre al corno; suona, e quelle fuggono; le perseguita fino alla buca dell'inferno in cui si cacciano. L'immaginazione esaltata trova angusti i confini della terra.

Molti, specialmente inglesi, s'avventurano nel cratere del Vesuvio, cingono funi alla vita e sotto le ascelle e si fanno calar giù dalle guide; finche, respinti dai miasmi mefitici, dalla puzza di zolfo, si facciano cavar fuori. Tal'è la buca infernale in cui si ficca Astolfo, pensando: — Di che ho a temere? Mi posso aiutare sempre col corno! —:

Farò fuggir Plutone e Satanasso,
E 'l can trifauce leverò dal passo.

Dopo pochi passi, il fumo lo costringe a battere in ritirata. L'inferno e qui divenuto ridicolo, ma la caricatura e più netta nella rappresentazione delle anime infernali. Una ombra, interrogata, risponde ad Astolfo, che lì sono tutti gli amanti crudeli, tutte le amanti sorde.

Respinto dall'inferno, Astolfo vola sopra un' alta montagna in cui trova il Paradiso terrestre. Il poeta comincia con una magnifica descrizione: qui sono tutte le bellezze della terra idealizzate; quel paese meraviglioso, quell'età dell'oro che ogni uomo immagina, e chi la pone nel passato e chi nell'avvenire. Anche Dante ha descritto un paradiso terrestre; ma per lui tutto e austero, non v'e nulla di voluttuoso come in Ariosto. L'immaginazione popolare, per rappresentare bella una cosa, la paragona a ciò che crede esser più bello; le gemme sono per lei l'ideale della bellezza e l'Ariosto così rappresenta il Paradiso terrestre:

Zaffir, rubini, oro, topazi e perle
E diamanti e crisoliti e iacinti
Potriano i fiori assimigliar che per le
Liete piagge v'avea l'aura dipinti.....

Non guarda alla spiritualità della bellezza, materializza, v' insinua una certa morbidezza, una certa voluttà. Astolfo incontra San Giovanni evangelista, che l'informa della sua missione: — Ti credi un buffone? No, sei un grand'uomo.— Gli danno una bella stanza per la notte. e biada per l' ippogrifo, e gl'imbandiscono pomi così squisiti che Astolfo trova scusabili Adamo ed Eva. Ecco dove va a finire questo Paradiso terrestre:

> De' frutti a lui del Paradiso dïero,
> Di tal sapor, ch' a suo giudicio, sanza
> Scusa non sono i due primi parenti,
> Se per quei fur sì poco ubbidïenti.

Soddisfatti i suoi bisogni naturali, Astolfo va con San Giovanni nella Luna. Nasce una delle invenzioni originali dell' Ariosto. È originale non l' invenzione del salir nella Luna, ma il crear il mondo della Luna, dandogli un significato speciale. Un viaggio nella Luna costituisce l' oltreterrestre, cui ricorrono i poeti per fissar l' attenzione nell' infinito. Per es., « bellezza divina » è una forma indeterminata necessaria ai poeti per esprimere ciò che veggono in un mondo superiore; ma non possono determinare, devono rimanere nel vaporoso. Nessuno ricorda come Dante abbia determinato Giove, Marte o Saturno; del Paradiso dantesco vi rimangono i caratteri generali dell' oltreterrestre.

L' oltreterrestre non serve solo a rappresentar l' ideale, ma anche la vita terrena satiricamente: i poeti hanno immaginati altri mondi per mettervi la caricatura del nostro. Voltaire, in un saporitissimo romanzetto, « *Micromégas* », in cui rappresentando un abitante di Sirio che viene in terra con un abitante di Saturno, ridicoleggia i dotti contemporanei, adopera il metodo contrario al metodo dantesco: scende a tutti i più piccoli particolari. Il riso poetico nasce dal metter l'accidente contro l' essenziale, dandogli l' importanza di questo.

In Ariosto c' è una Luna particolare, rappresentata con intenzioni satiriche. Astolfo, nella Luna, vede il mondo a ro-

vescio, la realtà contraria all'apparenza: trova la Luna grandissima ed appena scerne la terra aguzzando gli occhi.

Lamartine espone le impressioni provate su di una montagna, e si lancia nell' infinito; e si trattava di una montagna; che sarebbe stato se si fosse trattato della Luna! Ma l'Astolfo dell'Ariosto non trova in tutto ciò se non una stranezza. Nella Luna immaginano abitatori; il poeta non se ne occupa; dice con indifferenza ch'erano simili a quelli della terra. Astolfo, che non era ito lì per considerare il meraviglioso lunare, s'avvia per cercare il senno di Orlando. Ariosto suppone che nella Luna si fabbrichino le vite umane, e che quindi vi si trovi tutto quello che qui si perde.

Il comico sta nel rappresentare la miseria del mondo, in cui si perde, senza che la gente se ne accorga, tanta roba:

> Le lacrime e i sospiri degli amanti,
> L'inutil tempo che si perde a giuoco,
> E l'ozio lungo d'uomini ignoranti,
> Vani disegni che non han mai loco.....

Perche Astolfo possa veder tutte queste cose, l'autore ha dato loro delle forme: alcune chiarissime e piene di senso: un mucchio di vesciche gonfie sono i regni perduti da' principi orientali; altre sono immagini popolari, usate simbolicamente. Ci è il proverbio: « ho perduta la minestra », nato dall'uso de' monaci di dispensar minestre a mezzogiorno che vengono pagate con preghiere dai poveri; e significa: « ho fatto un benefizio senza frutto »: un gran mucchio di minestre versate rappresenta le elemosine postume. Diciamo d'una donazione fatta con cattivi fini, che « essa puzza ». La donazione di Constantino è rappresentata da un gran mucchio di fiori già odorosi, ora puzzolenti. In queste immagini c'è attualità, non nelle altre che rimangon sbiadite. Poi giunge dov'era il senno: ma prima finisce l'elenco delle cose perdute con un tratto di spirito:

> E vi son tutte l'occorrenzie nostre:
> Sol la pazzia non v'è poca nè assai,
> Che sta quaggiù, nè se ne parte mai.

Il senno è una specie d'etere, chiuso in ampolle. Astolfo trova il suo proprio senno e lo riprende:

Astolfo tolse il suo, chè gliel concesse
Lo scrittor dell' oscura Apocalisse...

Presa la grossa ampolla del senno d'Orlando, prima di lasciar la Luna vanno a veder la fabbrica delle vite umane. Segue la riproduzione della favola delle Parche. Fin qui non v'è comico, ma il fondamento del comico. Un vecchio, il Tempo, porta via que' velli. Astolfo ne vede uno tutt' oro. San Giovanni gli dice che quello avrebbe principio vent'anni prima dell'anno che si nota con l'M e col D. Chi era questo grand'uomo che doveva nascere nell'anno profetato? Uno dei grandi minchioni del tempo: Ippolito d'Este. Astolfo comincia a cantarne le lodi. Come il poeta ride della sua invenzione, come deride sotto i baffi il cardinale! Ariosto suppone d'avere un'innamorata, e le parla così: — Orlando ha perduto il senno; anch'io l'ho perduto; chi andrà a prenderlo in cielo per me! — e dice che non crede che sia nella Luna:

Chi salirà per me, Madonna, in cielo
A riportarne il mio perduto ingegno.....?

Tempo curioso in cui potevano concepirsi e gustarsi tali cose: la libertà era perduta e di recente: lo straniero era in una gran parte d'Italia; e si rifuggiva dalla realtà in questi sogni fanciulleschi!

Ecco come vien rappresentato Ippolito d'Este:

Quegli ornamenti, che divisi in molti
A molti basterian per tutti ornarli,
In suo ornamento avrà tutti raccolti
Costui, di c' hai voluto ch' io ti parli.
Le virtudi per lui, per lui soffolti
Saran gli studi; e s' io vorrò narrar li
Alti suoi merti, al fin son sì lontano,
Ch' Orlando il senno aspetterebbe invano.

Generalità, fra le quali scorgi una certa finezza d'ironia, sfuggita senza dubbio all'alto ingegno del Cardinale Ippolito. Ora il comico si sviluppa.

Quando dite che nella Luna si trova il perduto in terra, il soggetto comico è bell'e preparato; ma, parlando delle vite che vi si fabbricano, no; è necessario che lo cerchiate. — Vi ricordate, in Dante, di San Pietro che impallidisce e fa impallidire il Paradiso, sdegnandosi col suo successore? Nelle parole del santo trovate tutto quel misto di passioni che ribolliva in petto a Dante:

Se io mi trascoloro,
Non ti maravigliar; chè, dicend'io,
Vedrai trascolorar tutti costoro.
Quegli ch' usurpa in terra il loco mio,
Il loco mio, il loco mio che vaca
Nella presenza del figliuol di Dio,
Fatto ha del cimitero mio cloaca
Del sangue e della puzza, onde il perverso,
Che cadde di quassù, laggiù si placa.

L'Ariosto ha fatto la caricatura di ciò. Il suo San Giovanni rinnova la scena, toltane la serietà. Perchè s'indegna? Non v'è che un mezzo di fuggir la morte, dice il poeta, beffandosi dell'arte sua: tenersi amici i poeti. Ed allora non solo sarete sicuri dell'immortalità; ma potrete bricconeggiar senza tema di acquistare una cattiva riputazione. E comincia a dare esempii:

Non sì pietoso Enea, nè forte Achille
Fu, com'è fama, nè sì fiero Ettorre;
E ne son stati e mille e mille e mille
Che lor si puon con verità anteporre:
Ma i donati palazzi e le gran ville
Dai discendenti lor, gli ha fatto porre
In questi senza fin sublimi onori
Dall'onorate man degli scrittori....

San Giovanni s'indegna, s'accalora, e, meravigliandosene Astolfo, gli dice: — Anch'io fui scrittore, e celebrai Cristo,

ed in ricompensa di ciò sono santo. Ai tempi miei si premiavano gli scrittori con un paradiso: ma adesso si è così avari e spilorci verso i poeti! e non si può aver buon poeta senza buona tavola e buon alloggio. — Notate quanto è terribile quel *convenne*:

> E *ben convenne* al mio lodato Cristo
> Rendermi guidardon di sì gran sorte....

§ 5.

Angelica.

Il primo nome che incontrate nel Boiardo è quello d'Angelica che comparisce nella sommità della bellezza, della potenza, della fortuna. Anche in Ariosto compare per la prima, ma è una donnicciuola non più regina, scortata, difesa; ma sola, schernita come una donna di mondo, che fugge dubitosa della vita e dell'onore; Ariosto la getta nel fango per fare la controparte del Boiardo; la presenta quale poteva e doveva essere: una donna, non più una maga: una donna bellissima, vana, menzognera, perfida, come la donna di Heine, e la sua perfidia è siffattamente temperata con la beltà che riesce simpatica.

Dipinge lo sbigottimento di lei con uno di quei paragoni che sa fissare in una ottava:

> Qual pargoletta damma o capriola,
> Che tra le fronde del natio boschetto
> Alla madre veduto abbia la gola
> Stringer dal pardo, e aprirle il fianco o 'l petto,
> Di selva in selva del crudel s'invola,
> E di paura trema e di sospetto;
> Ad ogni sterpo che passando tocca,
> Esser si crede all'empia fera in bocca.

La bellezza è qui nelle passioni animalesche immaginate con tanta verità; la damma non sa cos'è morire, ma ricorda le

immagini viste.—Angelica, fuggendo, trova un boschetto di rose, in cui si abbandona, stanca, per riposare.

Sopraggiunge Sacripante. Trasformato dall'Ariosto con lo sviluppo del ridicolo non avvertito dal Boiardo, che gli faceva fare seriamente il patito, costui si mette a piangere Angelica perduta: e qui si trova la celebre ottava sulla rosa che l'Ariosto imitò dal Poliziano, e che fu imitata poi dal Tasso (1).

Angelica gli si mostra, gli promette mille cose ed in cuor suo pensa a farsene scortare fino in India e poi disfarsene. Sacripante fa un altro calcolo; ma, mentre vuol uscire dal ridicolo, un' avventura ve lo caccia dentro di nuovo. — Un cavaliere sopraggiunge. Sacripante, indispettito, lo sfida e n'è rovesciato. Mentre Angelica lo aiuta a rialzarsi, sopraggiunge tale che lo informa esser egli stato abbattuto da una donzella.

Le sue mortificazioni non sono finite. Angelica non ha più fiducia in lui, sicchè, vedendosi venire incontro Rinaldo, gli dice: fuggiamo! Sacripante duella con Rinaldo, è il primo gran duello del *Furioso* senz' armi incantate: Ariosto ha raccolto in un' ottava tutti i movimenti della scherma:

> Fanno cr ccn lunghi, ora con finti e scarsi
> Colpi veder che mastri son del giuoco.....

Una delle sue più felici ottave, infelicemente imitata dal Tasso. Angelica se ne scappa.

L' autore non la risparmia. Questa disprezzatrice di tanti eroi cade in mano ad un romito estenuato dalla vecchiaia, ma in cui la vista di tanta bellezza ridesta la superbia della carne. L' eremita l' addormenta magicamente; e mentre fa vani sforzi per goderla, son presi dai pirati, e la regina del Catai vien attaccata nuda ad uno scoglio per servir di pasto ad un' orca.

Ruggiero, sul cavallo alato, la salva, e le ridà il suo anello. Appena lo ha, rivela tutta la protervia del suo carat-

---

(1) Cfr. *Storia della letteratura*, II, 27-8, 182, 220-1.

tere. Si prende spasso de' cavalieri erranti, ruba l'elmo ad Orlando, e dopo aver mostrato tanto disprezzo per tutti, ultima ironia, s'innamora d'un giovanetto bello ma di umile condizione, ed offre trono e mano a Medoro.

Quanta ironia! L'Ariosto distrugge col suo *persiflage* l'Angelica del Boiardo. Il carattere d'Angelica è uno de' più profondamente studiati, e la coscienza che il poeta ne ha trasparisce dalle poche ottave in cui descrive l'innamoramento (XIX, 26 sgg.). Vi sdegnate dell'arroganza di Angelica, e pure le volete bene, perchè è tutta donna.

§ 6.

La pazzia d'Orlando.

L'originalità della creazione ariostesca è l'ironia che emerge dalla natura stessa del personaggio. Napoleone a S. Elena è una ironia del destino; rimane grande. L'ironia d'Angelica non è nel fatto, nel destino; ma nel carattere stesso di lei: ciò che ella fa in ultimo, è l'ironia di ciò che crede e annunzia nel principio.

Il concetto d'Orlando non è meno originale nè men profondo. Orlando, nell'Ariosto, acquista un sembiante così fiero da fare impressione anche su Mandricardo. Con questa figura paurosa è congiunto il massimo della forza fisica; ha una forza muscolare prodigiosa. Comparisce attaccato a tradimento da Cimosco, ed è solo, e con un colpo di lancia ne infilza sei. Il poeta fa gustare a poco a poco in un'ottava questa caricatura della forza fisica:

Il cavalier d'Anglante ove più spesse
Vide le genti e l'arme, abbassò l'asta;
Ed uno in quella e poscia un altro messe,
E un altro e un altro, che sembrar di pasta:
E fin a sei ve n'infilzò; e li resse
Tutti una lancia; e perch' ella non basta
A più capir, lasciò il settimo fuore
Ferito sì, che di quel colpo muore.

Questa è la forza del braccio. Volete veder quella de' piedi? Perseguita a piedi Cimosco a cavallo e lo raggiunge in poco tempo. Per digressione, vi farò notare una leggiadra invenzione dell'Ariosto. I poeti sogliono, parlando di tempi antichi, fare presagire i tempi moderni. L'Ariosto immagina che Cimosco avesse inventato lo schioppo, e che sparasse sopra Orlando; onde ne prende occasione per descrivere lo schioppo. Vedete qui qualche cosa di profondo. Lo schioppo ha agguagliato il valore e la codardia; la forza fisica non ha più la prima parte; lo schioppo annulla la cavalleria: quindi l' indegnazione di Orlando. Invenzione leggiadra di Ariosto, ma poco accarezzata.

Camminando in cerca d'Angelica, entra in una caverna, dove trova una bellissima ragazza; sopraggiungono i malandrini, una ventina. Il capo, vedendo la bella veste bruna d'Orlando, se ne invoglia. Orlando uccide i malandrini. Come? Con una tavola da pranzo, intorno alla quale mangiavano i malandrini:

Nella spelonca una gran mensa siede
Grossa duo palmi e spaziosa in quadro,
Che sopra un mal pulito e grosso piede
Cape con tutta la famiglia il ladro.
Con quell' agevolezza che si vede
Gittar la canna lo Spagnuol leggiadro,
Orlando il grave desco da sè scaglia
Dove ristretta insieme è la canaglia.
A chi 'l petto, a chi 'l ventre, a chi la testa,
A chi rompe le gambe, a chi le braccia...

Orlando, tanto forte, il rappresentante della forza fisica nella cavalleria, ha altro carattere distintivo: alla forza congiunge quell'equilibrio interno chiamato senno. Non è iracondo: non è millantatore, nè vano, nè leggiero: conserva sempre calma e sangue freddo, che spesso gli fa vincere guerrieri pari a lui di valore. Nel combattimento con Mandricardo giunge così a togliere la briglia al cavallo di questo. Paragoniamo Mandricardo ed Orlando. Mandricardo muore pel suo carattere

stesso, per l'impeto e l'iracondia, non pel caso. Orlando esce pazzo, non per caso: la sua stessa natura, la sua assennatezza lo conducono alla pazzia. La pazzia d'Orlando costituisce il vero significato interno del poema. Orlando è il più serio de' cavalieri erranti. Quando trovate Rodomonte a Parigi, Grifone a Damasco, quando la cavalleria si spiega in tutta la sua magnificenza, vedete un pazzo attraversare la scena e sparire. Si può dire che Orlando fa la parodia della cavalleria più profondamente di Don Chisciotte, perchè è una parodia tutta spontanea.

Ma è notabile anche pel modo in cui è rappresentata. La pazzia d'Orlando è ciò che meglio mostra la seria rappresentazione del poema. Fra i romanzi moderni v' è il romanzo psicologico; la poesia italiana fornisce pochi esempii della poesia psicologica, la poesia italiana è scultoria. Il solo Petrarca potrebbe esserne esempio; ma Petrarca rappresenta, non studia sè stesso. Il primo esempio se ne trova in questa pazzia d'Orlando. Per trovarne altri esempii, bisogna poi giungere a Shakespeare. In altro campo, faceva analisi sottilissime Machiavelli.

Orlando non è capace di passioni leggiere, e per questo impazza. Gli altri innamorati d'Angelica pensano a lei quando essa è lì. Ma Orlando ha concepito per lei una passione profonda. Comparisce come innamorato serio: è a letto, sogna d'Angelica, si alza e parte per cercarla: non ha che una fissazione: trovarla; se giunge presso Cimosco, se entra nella grotta, non è che cercando Angelica. Liberata Isabella, liberato Zerbino, bastonatosi con Mandricardo, si allontana. È il solo cavaliere errante che abbia amici: Brandimarte e Zerbino, presentimenti del Tancredi del Tasso. Stanco ed assetato, giunge ad un bel praticello con un ruscello chiarissimo; qui scavalca e si riposa. Questa è l'apertura della follia d'Orlando. Spesso, quando stiamo allegri, una voce misteriosa ci avverte della nostra sventura. Una delle più belle scene del Tasso è il duello di Tancredi e Clorinda. I due guerrieri

si riposano, e Tancredi si rallegra di vedere il nemico più offeso. Una tremenda apostrofe del poeta lo interrompe:

Oh nostra folle
Mente ch' ogni aura di fortuna estolle!
Misero, di che godi? oh quanto mesti
Fiano i trionfi ed infelice il vanto!....

Simile a questo è il primo movimento poetico rappresentato in Orlando, quando si sdraia tutto contento sull' erba:

Giunse ad un rivo che parea cristallo,
Nelle cui sponde un bel pratel fioria,
Di nativo color vago e dipinto,
E di molti e belli arbori distinto.

Il poeta non si mescola personalmente all' azione, come il Tasso apostrofando Tancredi. Orlando, mentre si accinge a riposarsi, vede delle lettere negli alberi di mano di Angelica. Corre a guardare, e legge: *Angelica e Medoro*, e la seconda impressione è il dubitare che sia scrittura di Angelica: sarà un' altra Angelica!

Va col pensier cercando in mille modi
Non creder quel ch' al suo dispetto crede:
Ch' altra Angelica sia creder si sforza,
Ch' abbia scritto il suo nome in quella scorza.

Poi, convinto che è quello il carattere d' Angelica, s' immagina che intenda parlar di lui, Orlando, col nome di Medoro:

Finger questo Medoro ella si puote:
Forse che a me questo cognome mette.

Perchè non crede a questo? S' alza in piedi, e dimentica il riposo; l' autore lo paragona ad un uccello invischiato:

Come l' incauto augel, che si ritrova
In ragna o in visco aver dato di petto,
Quanto più batte l'ale e più si prova
Di disbrigar, più vi si lega stretto.

Si rimette in cammino, giunge ad un monte in cui s'apre una grotta, coverta da edere e virgulti. Orlando v' entra e vi trova un' iscrizione di Medoro in cui celebra le voluttà da lui godute con Angelica e raccomanda quel luogo alla benigna cura dei passanti:

Liete piante, verdi erbe, limpid' acque,
Spelunca opaca, e di fredde ombre grata,
Dove la bella Angelica, che nacque
Di Galafron, da molti invano amata,
Spesso nelle mie braccia nuda giacque....

Que' particolari distruggono ogni illusione. Orlando non può credere ai suoi occhi; legge e rilegge, e poi rimane di sasso. È un momento doloroso, ma Ariosto non ci conduce mai fino allo strazio. Trova un paragone magnifico, che distrae l'animo. Le lacrime non gli vogliono uscire dagli occhi:

Così veggiam restar l'acqua nel vase
Che largo il ventre e la bocca abbia stretta:
Che nel voltar che si fa in su la base,
L' umor che vorria uscir tanto s' affretta,
E nell' angusta via tanto s' intrica,
Ch' a goccia a goccia fuore esce a fatica.

Quest' ultimo verso, che vuole cinque pause, è stupendo:

Che a goccia a goccia fuore esce a fatica.

L'amore di Angelica e Medoro: prima sono nomi; poi una iscrizione; poi voce umana, racconto d'un pastore. Queste gradazioni esterne corrispondono a gradazioni interne nell'animo di Orlando. Orlando sorbisce il veleno a poco a poco, fluttuando tra il timore e la speranza; ed il poeta ha più campo di spiegare le sensazioni di lui.

Nel primo stadio il sentimento non si rivela con tutta la sua forza, perchè rimane l' adito aperto a sofismi consolatori. Nella grotta, la certezza aumenta; riceve una tale impressione che subito si riconosce che non si ha da fare con un

uomo dalle passioni deboli. Ma il fatto giunge ad un terzo momento. Orlando lascia la grotta, creandosi sofismi. Crede e vuole e spera, che qualcuno abbia fatta quella iscrizione per infamare Angelica. L'Ariosto non si mescola con Orlando. Si tien sempre distante ed indifferente; le passioni in lui sono sempre temperate dall'immaginazione. Mentre Orlando cammina in sì poca speranza, il poeta descrive certe scene pastorali che distraggono la fantasia. Vede il fumo sui tetti, ode i muggiti degli armenti, i latrati dei cani; ci presenta i garzoni affaccendati intorno ad Orlando, giunto all'albergo. L'albergo era la casa dove aveva soggiornato Angelica con Medoro:

> Corcarsi Orlando e non cenar domanda,
> Di dolor sazio e non d'altra vivanda.

Sulle mura, sulle finestre, sulla porta vede scritto A e M:

> . . . dell'odiato scritto ogni parete,
> Ogni uscio, ogni finestra vide piena.

Ecco l'ultima gradazione che deve sviluppare gli ultimi sentimenti d'Orlando. Fin qui soffocava non avendo a chi domandare: ora gli viene in mente di chiamare il pastore; ma si arresta e gli manca il coraggio; e potendo chiarirsi, preferisce rimaner nel dubbio, perchè sapeva che i suoi, in fondo, erano sofismi.

Qui avviene un altro cambiamento di scena. Non vi è mai ristagno; il poeta trova nuovi motivi ed espedienti. Il pastore si presenta non chiamato, e da rozzo pastore, per consolarlo, gli racconta la storia d'Angelica e Medoro. Con quanto artifizio è narrata la storia dal pastore, che batte e ribatte sulle circostanze più strazianti per Orlando e finisce per dire come Angelica si fosse condotta:

> A farsi moglie d'un povero fante.

Versi prosaici che sembrano sfuggiti per negligenza, e sono così belli per esprimere quella situazione.

Finalmente, il pastore presenta una gemma regalatagli da Angelica, cui era stata regalata da Orlando.

L'animo di Orlando non può più dubitare; è certo d'esser tradito, il suo dolore va crescendo a poco a poco sino alla pazzia. Si mette a piangere. Sta a letto e non può trovar riposo. Quel letto diviene duro come un sasso, pungente come un'ortica; se la piglia col letto. Gli viene un pensiero. Si sono maritati qui, hanno forse consumato il matrimonio in questo letto; sbalza di letto, si arma e parte.

Eccolo nella campagna. Piange, urla, tutta la notte. Aggiorna, si guarda intorno e si trova innanzi alla grotta. È in uno stato differente dalla prima volta, in uno stato di rabbia e di furore. Ve ne accorgete alle prime parole: — Non verso lacrime; le lacrime hanno una fine; sono i miei spiriti vitali che m' escono per gli occhi. Non traggo sospiri: i sospiri hanno tregua, io non sono Orlando, sono l' ombra di Orlando.—In questi vaniloquii cominciate a scorgere un cervello che si sta guastando. Nel vedere la iscrizione, comincia a tirar con la spada sulle pietre, sugli alberi, e finalmente cade a terra, stanco: una prostrazione folle succede ad un impeto di concitazione pazzo. Per tre giorni rimane così: al quarto si alza furioso. Tal' è una scena di pazzia, tanto più ammirabile, in quanto che in tutta la poesia precedente non v' era un pazzo; la scena è uscita tutta viva dal suo capo, come Minerva armata dal cervello di Giove.

Dopo averci presentato così Orlando, si spassa a sue spese, ne caricatureggia la forza fisica e l' intelletto.

Il suo primo atto di pazzia è strappar querce come finocchi. Incontra due villani con un asino: gli dicono di farsi da lato:

> Orlando non risponde altro a quel detto,
> Se non che con furor tira d' un piede,
> E giunge a punto l'asino nel petto
> Con quella forza che tutt' altre eccede;

Ed alto il leva sì, ch' uno augelletto
Che voli in aria sembra a chi lo vede.
Quel va a cadere alla cinta d' un colle,
Ch' un miglio oltre la valle il giogo estolle.

Nel tempo stesso c' è la caricatura dell' intelletto. Incontra Angelica, non la riconosce, ma se n' invoglia e le corre addosso; Angelica si mette l' anello in bocca e cade di cavallo. Orlando corre appresso alla giumenta:

Già già la tocca ed ecco l' ha nel crine,
Indi nel freno, e la ritiene al fine.

Comincia a carezzar la giumenta come se fosse Angelica, la fa camminare senza posa e senza pranzo. La giumenta si spalla. Orlando se la reca addosso; poi se ne scarica e le dice: — cammina! — e non camminando essa, le attacca il freno al piede e se la trascina dietro. Si gitta nello stretto di Gibilterra a cavallo: il cavallo muore ed Orlando giunge a nuoto in Africa, dove trova l'esercito accampato a Biserta. È riconosciuto dai baroni, fra i quali era Astolfo che doveva rinsavirlo. Ma bisognava chiapparlo. I cavalieri erranti si sforzano d' afferrarlo; ed Orlando ne concia male parecchi; si trascina dietro tutta quella gente, finchè non l'affunano e lo atterrano, gli chiudono la bocca e gli approssimano l'ampolla al naso; e così rinsavisce.

Succede la riabilitazione d'Orlando. Conquista Biserta, uccide Agramante, mostra il suo amore per Brandimarte e sparisce dalla scena. È un tipo di cavaliere errante che ha del serio insieme col ridicolo. Rodomonte, invece, è il tipo di tutte le stravaganze del cavaliere errante.

§ 7.

Rodomonte.

Orlando vi dev' essere ormai famigliare. È un cavaliere errante, e perciò ha anch'egli del ridicolo; ma internamente è l'uomo moderno che sa frenarsi, resistere all' istinto; ha

moderazione; è cortese, costumato, generoso, leale. Il vero tipo del cavaliere errante non è Orlando, ma Rodomonte, che è in uno stato perpetuo di pazzia. Rodomonte si trova nel Boiardo, dove lui e Marfisa sono il tipo de' cavalieri. Ricordate la entrata in iscena di Marfisa. Rodomonte comparisce in un consiglio, sta per acciuffare chi consiglia pace, s'imbarca per un tempo tempestoso e sbarca in Francia.

Perchè gli ha l'Ariosto data un'importanza maggiore che non agli altri cavalieri erranti? L'Ariosto, incontrando un carattere, lo sviluppa, e se l'arido Boiardo può introdurre parecchi tipi di cavalieri erranti, Ariosto non può introdurne se non uno.

Perchè Rodomonte è cavaliere errante? La cavalleria ha per soggetto sostanziale l'anarchia. Il cavaliere errante, fortissimo e fiduciosissimo in se stesso, vuole tutto perchè può tutto. Rodomonte è il tipo di questa fiducia illimitata in se stesso. Discende da Nembrotte, ne ha l'armi e la superbia. Che diventa un uomo che non riconosce nulla al di sopra di sè? Una bestia feroce: segue i suoi stimoli ciecamente. L'Ariosto ha spinto questo concetto fino all'estremo per farne la caricatura: è giunto alla stravaganza ed alla bestialità.

Rodomonte, da principio, è un eroe. Come prima ha fatto eroico Orlando e poi ne ha fatto la caricatura, così per Rodomonte; l'ha fatto sublime in Parigi; poi, di gradazione in gradazione, lo fa ridicolo. — Era fidanzato a Doralice, mentre usciva da Parigi; un nano gli annuncia che Mandricardo gliel'ha rubata. Lascia tutto per correrle appresso, e qui è uomo ancora. Sapete come andò la ricerca. È punito nella sua superbia: non immaginava che potesse essergli preferito un altro. È la prima volta che si accorge che v'è qualche cosa di superiore a lui. Si ribella, e pretende che il suo destino non debba dipendere da una donna. Abbandona il campo. Qui comincia la sua caricatura; egli ci appare uomo plebeo, quasi una femminuccia. Comincia a parlar solo; e dice cose grossolane di concetto o di forma.

La passione gli turba il giudizio, desidera che Agramante perda tutto e ricorra a lui, che lo salverà.

Tutto ciò va a finire in una scena da taverna. A cavallo o per barca, la sua cura lo perseguita. Giunge ad un'osteria, s'ubbriaca, e comincia a dir male delle donne. Seguitando a camminare, s'installa in una chiesetta. Gli occorre Isabella, dimentica ogni cosa e tratta un monaco che la custodiva come Orlando l'asinello. Succede l'avventura d'Isabella che Rodomonte, ingannato, uccide. Per punirsi, fa costruire un ponticello stretto stretto, su cui sfidava a battaglia tutt'i cavalieri, per porsi così a rischio di cadere nel fiume, bere acqua ed espiare la colpa del vino.

Spoglia tutti, e ne appende le armi. Una mattina, s'incontra con Orlando; comincia per minacciarlo, lottano, non sappiamo chi sia il più pazzo; e traboccano entrambi nel fiume.

Dov'è il bestiale di questa scena? Rodomonte voleva punirsi e puniva gli altri. Finchè fa queste pazzie, vi fa paura e non osate riderne. È punito dove ha peccato. Bradamante con Rabicano e la lancia d'oro, lo rovescia: e trionfa il senso comune. Rimane senza parole, abbraccia le armi e scappa, e fa il voto di serrarsi in una caverna per un anno, un mese e un giorno. Dipoi, riacquista la libertà; la guerra era finita, Ruggiero e Bradamante si maritavano, si presenta e sfida Ruggiero come traditore. Prende armi e cavalli cattivi per combattere Ruggiero con Balisarda, Frontino e le armi di Ettore. Ed è ucciso per la sua superbia.

§ 8.

La morte di Rodomonte.

Rodomonte ed Orlando sono i due caratteri più originali del poema; ma Orlando non interessa sempre. Rodomonte invece interessa sempre, come un attore ottimo in mezzo ad una compagnia mediocre. Rodomonte solo è sempre il benvenuto. Donde nasce questa simpatia? Riunisce in sè il

doppio meraviglioso, epico e cavalleresco. Dei fatti ordinarii possono fare effetto altamente estetico: è falso che il poeta non debba rappresentar la realtà, la quale, anche plebea, può divenir poetica quando il poeta sa presentarla non superficialmente. Due innamorati che si sposano è fatto ordinariissimo; ma farà sempre impressione quando l'autore sappia rappresentare in esso l'eterna storia del cuore umano. L'Ariosto tende a rappresentare sempre cose fuori della realtà ordinaria, come tutti i poeti de'tempi in cui non si era ancora preso a soggetto principale della poesia l'analisi del cuore umano. Vi mette innanzi fatti straordinarii, stravaganti. La poesia cavalleresca rappresenta quell'epoca della civiltà in cui la sensazione soverchiava il sentimento. Rodomonte è meraviglioso, come una macchina tremenda. È lo spirito individuale spinto sino alla follia.

V'ho tracciato tutta la sua storia finchè si presenta a Carlomagno. È la fine di Rodomonte, e non è stato mai tanto interessante quanto nel morire. Si presenta alla fine del poema che languiva con gli amori matrimoniali di Bradamante e Ruggiero, colla desolazione del talamo e della teda nuziale, in cui il poeta s'intrattiene con compiacenza da cortigiano. Ma ecco un guerriero, ospite non invitato, che ci sveglia, rompe l'idillio e conchiude epicamente il poema. Questo matrimonio è un romanzo aggiunto, ed indipendente dal poema, che termina con la morte di Agramante. Tutto a un tratto, mercè questa apparizione di Rodomonte, vien ricongiunto al poema. Rodomonte era sparito e credevate che l'Ariosto se ne fosse dimenticato come di Sacripante, ed ecco che ritorna. È una reminiscenza epica, un ultimo carattere epico, aggiunto alla poesia che degenerava in un romanzo idillico.

È il più superbo de'cavalieri erranti; fortissimo quanto Orlando. Ed eccolo in una situazione tragica come una vittima del destino. Dapprima desta curiosità co' panni neri,

in quella festa. Si avanza senza salutare, le sue parole sono brevissime:

Son, disse, il re di Sarza, Rodomonte,
Che te, Ruggiero, alla battaglia sfido;
E qui ti vo', prima che 'l sol tramonte,
Provar ch'al tuo signor sei stato infido;
E che non merti, chè sei traditore,
Fra questi cavalieri alcun onore.

È una sfida brevissima. Non ha più nè le armi nè la spada di Ettore. Ha delle armi procurate. Ruggiero è coperto d'armi incantate; ha Balisarda, che ucciderebbe Orlando, il fatato. Comincia il duello. Rodomonte rompe la lancia sullo scudo di Ruggiero, che gli passa lo scudo e l'avrebbe ucciso se avesse avuto lancia più forte. Sembrerebbe dovesse essere un duello senza interesse. Eppure, non ve n'è altro più interessante. Dopo tanti duelli, questo è tutto nuovo. Ariosto non è stanco; egli non dorme mai; è sempre fresco e giovane.

Gli accidenti del duello nascono dalla forza e dal coraggio di Rodomonte, che non è vinto da Ruggiero ma dal fato. Le peripezie del duello nascono dal suo orgoglio indomabile. Rodomonte percuote invano, Ruggiero gli fora le armi. Rodomonte reagisce contro il destino. Getta lo scudo, prende la spada a due mani e comincia a picchiare sul capo di Ruggiero; lo stordisce, ma al terzo colpo la spada si rompe sull'acciaro incantato. Un guerriero assennato avrebbe strappato Balisarda. Ma il securo Rodomonte corre addosso a Ruggiero:

Gli cinge il collo col braccio possente;
E con tal nodo e tanta forza afferra,
Che dell'arcion lo svelle, e caccia in terra.

Ruggiero è a piedi, illeso e armato. Rodomonte, a cavallo, ferito e senza spada, l'urta col cavallo, che Ruggiero ferma, e ferisce Rodomonte:

E di due punte fe sentirgli angoscia,
L'una nel fianco e l'altra nella coscia.

Rodomonte gli mena con l'elsa al capo. Ruggiero lo tira di cavallo.

Terzo cambiamento di scena: sono entrambi a terra. Rodomonte ha premura di venire alle mani, ma Ruggiero:

> Per lui non fa lasciar venirsi addosso
> Un corpo così grande e così grosso.

Rodomonte scaglia l'elsa in fronte a Ruggiero e lo fa traballare. Rodomonte corre per afferrarlo, ma cade per la coscia ferita. Ruggiero gli corre addosso.

Quarto cambiamento di scena. Ruggiero vede il suo vantaggio. La lotta è un giuoco di destrezza; si tratta come in strategia di riunire tutte le forze sopra un punto indifeso dell'avversario.

Ruggiero adopera tutte le sue forze sul fianco e la coscia ferita e finisce per farlo cadere, gli mette il pugnale agli occhi e Rodomonte par perduto.

Ruggiero gli dice: — Renditi! — Rodomonte tace, scioglie il braccio e tenta di ferire. Ruggiero l'uccide.

Questo duello ha ispirato il Tasso.

Ma, nell'Ariosto, è una scena meravigliosa: il duello cambia faccia tante volte, e Rodomonte va sempre ingrandendosi; non s'abbandona mai:

> Ma quel che di morir manco paventa,
> Che di mostrar viltade a un minimo atto,
> Si torce e scuote, e per por lui di sotto
> Mette ogni suo vigor, nè gli fa motto.

È audace e dignitoso fino all'ultimo.

La verità non è mai stata tanta, nei minimi particolari. Il poeta, che scherza, si può dire, in ogni battaglia, in ogni duello, qui ha perduto il suo riso; tutto è serio. Oltre questa serietà di colorito, ci è l'evidenza plastica. Quando Rodomonte afferra Ruggiero:

> Gli cinge il collo col braccio possente.

Ecco una seconda figura: Rodomonte che cade:

Del capo e delle schene Rodomonte
La terra impresse.

Notate: *la terra impresse*:

e tal fu la percossa,
Che dalle piaghe sue, come da fonte,
Lungi andò il sangue a far la terra rossa.

Il Tasso dice così:

Il cader dilatò le piaghe aperte;
E il sangue espresso dilagando scese.

Vedete un raffinamento di parole.

Gli ultimi momenti sono più pittoreschi. Ruggiero sopra Rodomonte:

L'una man col pugnal gli ha sopra gli occhi,
L'altra alla gola, al ventre gli ha i ginocchi.

Vedete tutto: una figura in due versi.

Rodomonte sotto Ruggiero:

Come mastin sotto il feroce alano,
Che fissi i denti nella gola gli abbia,
Molto s'affanna e si dibatte invano
Con occhi ardenti e con spumose labbia,
E non può uscire al predator di mano,
Che vince di vigor non già di rabbia;
Così falla al pagano ogni pensiero
D'uscir di sotto al vincitor Ruggiero.

Ma la parte dove il poeta ha sorpassato se stesso sono gli ultimi momenti:

E due e tre volte nell'orribil fronte,
Alzando, più che alzar si possa il braccio,
Il ferro del pugnale a Rodomonte
Tutto nascose e si levò d'impaccio.

E quando Rodomonte è cadavere, il poeta ne riassume il carattere in un' ultima immagine:

Alle squallide ripe d' Acheronte,
Sciolto dal corpo più freddo che ghiaccio,
Bestemmiando fuggì l' alma sdegnosa,
Che fu sì altiera al mondo e sì orgogliosa.

Il Tasso ha voluto imitarlo:

Moriva Argante, e tal moria qual visse:
Minacciava morendo, e non languia:
Superbi, formidabili e feroci
Gli ultimi moti fur, l' ultime voci.

Agonizza da eroe, ma meno degnamente di Rodomonte che tace, e non bestemmia se non dopo morto.

Orlando e Rodomonte rappresentano il cavalleresco guerriero; ma la cavalleria ha un secondo aspetto, quello dei sentimenti teneri. Ariosto ritrae anche questa parte sentimentale della cavalleria: l'amicizia, l'amore.

§ 9.

Bradamante e Ruggiero.

L' adulazione agli Estensi.

L'antitesi dei sentimenti non compare nelle letterature dell'antichità. Nei tempi moderni, la troviamo forse prima che altrove tra gli Spagnuoli: basterà citare il Cid: l'amore e l'onore messi in contrasto. Il primo italiano che abbia introdotto l'antitesi nel mondo cavalleresco è il Boiardo: ricorderete l'episodio d' Iroldo e Prasildo.

L'Ariosto ha generalmente situazioni semplici, tranne che alla fine del poema, nell'episodio di Bradamante e Ruggiero.

Questi erano fidanzati fin dal principio del poema; se non che, durante tutto il poema, si fa un po' come a gatta cieca. Se qualche volta s' incontrano, tornano a perdersi di vista ben

presto. Ma, finito il poema, battezzato Ruggiero e promessagli Bradamante da Rinaldo, sorge il romanzo.

Leone domanda Bradamante in isposa, ed Amone gliel'accorda. Qui comincia la situazione del romanzo. Leone ha per lui Amone, Ruggiero ha Rinaldo. Ruggiero s'arma, s'incammina per uccidere Leone. Sconfigge i Greci che sconfiggevano i Bulgari, i quali lo proclamano re. Ruggiero, perseguitando Leone, cápita in una città greca, dov'è riconosciuto, è sorpreso in letto ed imprigionato. La zia di Leone vuol che muoia perchè le aveva ucciso un figlio. Ma Leone lo libera senza sapere che fosse Ruggiero. Ruggiero se gli offre: nasce già la collisione in Ruggiero. In questo frattempo Bradamante dichiara che accetterà chi le saprebbe stare a fronte un giorno intiero. Ruggiero è pregato da Leone di combattere con Bradamante per lui. L'amicizia di Ruggiero è posta in lotta con l'amore. Bradamante è vinta da Ruggiero, che, dopo, abbandona Leone. Sono entrambi disperati. Una fata s'interessa a loro, perchè da loro deve nascere il Cardinale Ippolito d'Este. Melissa conduce Leone da Ruggiero, che gli confessa la verità. Leone gli cede Bradamante, lo conduce innanzi a Carlomagno ed ha luogo il matrimonio.

Il centro del racconto è il duello fra Bradamante e Ruggiero. Momenti poetici: il lamento di Bradamante, quello di Ruggiero, la loro disperazione. In che modo se n'è saputo cavare l'Ariosto. Questo momento è straziante. O Ruggiero conceda o conservi Bradamante, ne dovrebbe nascere sempre strazio. In Ariosto, invece, non v'è strazio, ma meraviglioso. Voi rimanete con lui nel puro campo dell'immaginazione.

Ruggiero lascia tacitamente Bradamante per uccider Leone: Bradamante ondeggia fra il timore e la speranza. Non vi strazia; si lamenta, facendo de' paragoni. Si paragona all'avaro che teme sempre che il suo tesoro gli sia rubato. Entrata in questa via, continua a far paragoni, paragona se alla terra, Ruggiero al sole; eccetera.

Cos'è questo lamento? Una specie di variazione sopra una melodia: *Deh torna a me, Ruggiero!* Un solo sentimento

semplice con mille variazioni. Non v' è niente di serio nella mente di Bradamante.

Viene la situazione drammatica del racconto, il duello. Esso ci ricorda il duello di Tancredi e Clorinda. Ma qui sappiamo già che non vi sarà nulla di serio; sarà un assalto di scherma. Questo racconto ci raffredda perchè ci vediamo uno scopo cortigiano. Che importa, direte, lo scopo? Nell' Ariosto il fine penetra nell'esposizione de' fatti. Allorchè egli è preoccupato dalle lodi degli Estensi, è punito nel suo peccato. Dove caccia quelle lodi, divien — lui, Ariosto! — noioso, quasi illeggibile. Tutto ciò che riguarda gli Estensi è prosaico; noi saltiamo quelle serie di ottave. Voi sapete poi in qual modo egli giunga a parlare di Lucrezia Borgia!

Queste parti ci rimangono indifferenti, per quanto il poeta aduli spesso spiritosamente, e sia inesauribile nel modo di lodare. Sono invenzioni alle quali egli stesso non prende interesse, come il Tasso; si ride sotto i baffi della famiglia d'Este; scappellandosi, fa loro le fiche. Era trattato indegnamente e se ne risentiva. Solo in qualche raro caso s'interessa in qualche modo alle sue invenzioni encomiastiche; e ciò rende tanto ricordevole il principio del canto XLVI.

È giunto all'ultimo canto. Credeva interminabile il lavoro: temeva di morire prima di compierlo, di morire prima d'acquistar fama. Il Gibbon lavorò per circa venti anni alla sua storia, e lasciò scritto nel suo giornale nel punto di finirla: — «Il giorno, o meglio, la notte del 27 giugno 1787, tra le undici e mezzanotte, scrissi l'ultima linea della mia ultima pagina in un chiosco del mio giardino. Deposta la penna, feci parecchi giri in un viale coperto di acacie, donde la vista si estende sulla campagna, il lago e le montagne. L' aria era dolce, il cielo sereno, il disco argenteo della luna si rifletteva nelle acque del lago, e tutta la natura era immersa nel silenzio. Io non dissimulerò le prime emozioni della mia gioia in questo momento che mi rendeva la mia libertà, e forse avrebbe stabilito la mia fama; ma i movimenti del mio orgoglio si calmarono subito, e sentimenti, meno tumul-

tuosi ma più malinconici, s'impadronirono della mia anima, quando io pensai che stavo per prender congedo dell'antico e piacevole compagno della mia vita e che, a qualunque eta sarebbe pervenuta la mia storia, i giorni del suo storico non potevano essere ormai se non molto brevi e precarii ». Termina la sua storia con un gemito. L' Ariosto meno sentimentale manda un grido d'allegrezza: si sente le spalle più leggiere. Qui sentiamo l'uomo e prendiamo interesse. Sentiamo l'uomo che ha terminato il suo lavoro.

Un uomo, sepolto in un simile lavoro per tanti anni, non appartiene al mondo. Si considera separato dal mondo reale, come un viaggiatore che ritorna, che rientra fra contemporanei. Ritorna sopra una piccioletta barca, i suoi amici gli muovono incontro sul lido, è in cospetto della sua Ferrara che temeva di non più rivedere.

Tutti corrono sul lido per incontrare il loro glorioso cittadino e salutarlo con grida. È una delle più amene, più fantastiche, e più sentite scene del poema:

Or se mi mostra la mia carta il vero,
Non è lontano a discoprirsi il porto;
Sì che nel lito i voti sciogliere spero
A chi nel mar per tante vie m' ha scorto;
Ove, o di non tornar col legno intero
O d'errar sempre, ebbi già il viso smorto,
Ma mi par di veder, ma veggo certo,
Veggo la terra e veggo il lito aperto.
Sento venir per allegrezza un tuono,
Che fremer l'aria e rimbombar fa l'onde;
Odo di squille, odo di trombe un suono
Che l'alto popolar grido confonde.
Or comincio a discernere chi sono
Questi ch'empion del porto ambe le sponde.
Par che tutti s'allegrino ch'io sia
Venuto a fin di così lunga via.

Sono le due più belle ottave di questa immaginazione. Ma il poeta ha raccolto sul lido tutti i più illustri italiani del tempo; il suo canto è un turibolo pieno d'incenso agi-

tato in favore di tutta quella gente. Perche possiate sentire come tanti, che oggi sono grandi, domani saranni ignoti, sentite i giudizii dell'Ariosto. Egli mette insieme Cappello, affatto ignoto, e Bembo; mette in un fascio Pico della Mirandola e un Pio, che nessuno più ricorda.

Questa galleria piace poco, non solo per tale miscuglio, ma anche per la mancanza di uomini veramente grandi.

Ecco come parla di Bembo:

> Bembo, che 'l puro e dolce idioma nostro,
> Levato fuor del volgar uso tetro,
> Qual esser dee, ci ha col suo esempio mostro.

Si vede uno scolare che ammira il maestro.

Ma passi Bembo: parlando di un altro:

> E quel che per guidarci ai rivi ascrei
> Mostra piano e più breve altro cammino,
> Giulio Camillo...

Chi conosce più Giulio Camillo? Fu un pedante, e l'Ariosto pretende che gli abbia insegnato poesia. Non v' è se non un sol movimento poetico. Viveva in que' tempi Sannazaro, che godeva di fama immensa. Ariosto desidera di vedere Sannazaro e lo riconosce nel lido:

> ... l'uomo che di veder tanto desio,
> Iacobo Sannazar, ch'alle Camene
> Lasciar fa i monti, ed abitar l'arene.

Per giudicar questa poesia, vi ricorderete il limbo di Dante, un Panteon di tutti gli antichi, tanto grandi che, appena nominati, ci fanno fremere: *Cesare armato con occhi grifagni — il Maestro di color che sanno — il signor dell'altissimo canto*, *Che sopra gli altri come aquila vola* — È il mondo moderno ancor piccolo, inginocchiato innanzi agli antichi. — L'Ariosto avrebbe dovuto guardare meno ai con-

temporanei; doveva farsi accogliere dai grandi uomini; e non da tante mediocrità!

§ 10.

Cloridano e Medoro.

Nell'Ariosto accanto all'epico e al cavalleresco, ossia al passato disciolto dall'ironia, c'è il presentimento dello spirito moderno: dopo la negazione, si ha l'affermazione. Parlo dell'elemento umano: Cloridano e Medoro, Isabella e Zerbino, Brandimarte e Fiordiligi, Olimpia e Bireno: fatti che accadono tuttodì: il romanzo moderno.

Quella di Cloridano e Medoro è un invenzione che si riattacca su su fino ad Omero (spedizione notturna d'Ulisse e Diomede). Ma nell'episodio omerico non appare il sentimento d'amicizia; son due guerrieri riuniti dal caso, e da uno scopo comune. Virgilio ha imitato questo fatto, e vi ha aggiunto l'elemento affettuoso: ha fatto amici Eurialo e Niso, che vanno ad avvertire Enea lontano del pericolo dei Troiani. In Virgilio il romanzo comincia a far capolino. L'elemento epico è soverchiato dal romanzesco. Ariosto ha imitato il fatto. Qual è il movente in Omero e Virgilio? La patria. Il movente di Cloridano e Medoro è cavalleresco, è un sentimento cavalleresco. E, come in Virgilio il sentimentale soverchia l'epico, nell'Ariosto il sentimentale soverchia il cavalleresco.

Il Tasso ha voluto anche lui imitare il fatto (spedizione notturna d'Argante e Clorinda); ed anche qui il sentimentale sopravvanza l'epico e noi non prendiamo molto interesse alla torre che i due vanno a distruggere.

Nell'episodio che esaminiamo, Ariosto conserva una perfetta indipendenza di spirito. Ogni uomo assorbe i costumi e l'idee del suo tempo e non sa liberarsene: e scrive sotto l'influenza de' libri e delle teorie correnti: anche gli uomini superiori hanno certi lati di pedanteria; e Dante e Tasso

hanno avuto il loro ramo di pedanteria. Ma Ariosto è il più indipendente de' poeti: non suole avere innanzi a sè se non la situazione che deve trattare.

Cloridano e Medoro fanno la spedizione notturna perchè il re loro è morto e spiace loro che debba rimanere

Per' lupi e corbi, oimè, troppo degna esca.

Questo motivo è però il pretesto dell'azione. Se ne fosse il centro, il poeta dovrebbe rappresentare largamente questa *relligio sepulcri*, questo principio d'onore cavalleresco. Ma egli ha voluto rappresentare due amici che si amano fino alla morte, ed il motivo cavalleresco è appena accennato. Quando Ariosto rappresenta una società epica o cavalleresca, ride; ma, rappresentando affetti umani, non ride più. Questo fatto non finisce con la caricatura. È serio, ma non fino alla serietà del Tasso; alla serietà dell'Ariosto basta che un fatto non abbia nulla della caricatura. Il proprio del Tasso è l'elemento umano, ed il poeta cerca di commuovervi. Nell'Ariosto avete solo un presentimento di quest'arte; se rappresentasse con pieno vigore e passione i fatti serii, ne verrebbe una dissonanza in un poema d'immaginazione, come è il suo. Tempera perciò la serietà con qualche scherzo comico, con lusso d'immagini, con paragoni pittoreschi. Notate che tutto ciò è essenziale per intendere la varietà delle intonazioni del poema ariostesco e nel tempo stesso la mirabile unità, in cui tutte si fondono.

L'interesse dell'episodio non è nel desiderio di seppellire il re, ma nel carattere de' due amici. Due amici debbono essere differenti; Medoro e Cloridano sono due caratteri perfettamente opposti. Medoro è un giovane ingenuo ed entusiasta; propone la spedizione a Cloridano, che, essendo uomo di maggior esperienza, risponde: — è una stravaganza! — Questo diverso carattere lo vedete anche nella persona:

Cloridan, cacciator tutta sua vita.
Di robusta persona era ed isnella.

Medoro sembra una giovanetta.

Chi più interessa è Cloridano, l'uomo che sembra prosaico, che non disprezza i nobili sentimenti anzi li rispetta, ma non è disposto a parteciparli. Non si beffa di Medoro:

> Stupisce Cloridan che tanto core,
> Tanto amor, tanta fede abbia un fanciullo....

Rimane stupefatto, ma cerca di fargliene capir la stravaganza. Pure, ostinandosi Medoro, gli dice: — E verrò anch'io:

> Anch'io vo'pormi a sì lodevol pruove,
> Anch'io famosa morte amo e desio.
> Qual cosa sarà mai che più mi giove,
> S'io resto senza te, Medoro mio?
> Morir teco con l'arme è meglio molto,
> Che poi di duol, s'avvien che mi sii tolto.

Questi pochi versi bastano a riconciliarci seco. Quell'*e*, con cui incominciano le sue parole, ci fa vedere l'interna lotta del suo pensiero.

Non va per seppellire il corpo del re, ma perchè non vuol esser tenuto a vile da Medoro. Quanto è tenero quel: *Medoro mio!*

Questa è l'introduzione del racconto. Ma siamo giunti ad un momento di tenerezza, e l'Ariosto tempera il vostro intenerimento, facendovi il quadro di un macello, presentato comicamente:

> Poi se ne vien dove col capo giace
> Appoggiato al barile il miser Grillo:
> Avealo voto e avea creduto in pace
> Godersi un sonno placido e tranquillo.
> Troncógli il capo il Saraceno audace:
> Esce col sangue il vin per uno spillo....

Giungono i due guerrieri nel campo. Un poeta da dozzina consumerebbe quattro o cinque ottave a descriverne

l'aspetto. Ariosto l'ha rappresentato unicamente per rispetto a Cloridano e Medoro.

Cos'è un campo di battaglia per due guerrieri che cercano fra tanti un cadavere? Un caos, una confusione:

> Vengon nel campo, ove fra spade ed archi
> E scudi e lancie in un vermiglio stagno
> Giacciono poveri e ricchi, e re e vassalli,
> E sozzopra con gli uomini i cavalli.

Quattro versi, non più: ma evidenti e proprii.

Riconoscono il corpo:

> Fu il morto re sugli omeri sospeso.

Mentre camminano, sono sorpresi da Zerbino coi cavalieri cristiani. Ora l'interesse nasce dall'opposto carattere de' due.

Cloridano, vedendosi venire la cavalleria addosso:

> Frate, bisogna (Cloridan dicea)
> Gettar la soma e dar opra ai calcagni;
> Chè sarebbe pensier non troppo accorto
> Perder duo vivi per salvar un morto.

Qui si rivela tutto Cloridano: il cadavere per lui è una *soma*: *gittare* mostra il poco prezzo che gli dava; ed all'ultimo fa ridere scoprendo il suo modo materiale di pensare in quella faccenda che stava tanto a cuore a Medoro. E dice tutto ciò con tanta buona fede che si crede imitato da Medoro, e si dilegua correndo.

Ma quel cadavere non era una soma per Medoro. Cloridano fugge senza voltarsi, finchè non sente più rumore. Si volge e non vede più Medoro:

> Ma quando da Medor si vede absente
> Gli pare aver lasciato addietro il core.

Non sa rendersi conto come Medoro non gli sia venuto

dietro. Medoro, in questa situazione, forse si sarebbe messo a piangere. Cloridano, invece, risolutamente:

nella torta via
Dell'intricata selva si ricaccia;
Ed onde era venuto si ravvia,
E torna di sua morte in su la traccia.

Scorge il pericolo:

Ode i cavalli e i gridi tuttavia.

Pure non si arresta:

All'ultim'ode il suo Medoro e vede
Che, tra molti a cavallo, è solo a piede.

Il fatto è giunto all'ultimo della tragedia. Cloridano aveva chiamato quel cadavere una *soma*; ma per Medoro è un *caro peso*. Cloridano aveva detto: *gittare*; Medoro: *l'ha riposato alfin sull'erba*. Non sa allontanarsene.

Qui la situazione è troppo tesa. L'Ariosto subito l'addolcisce con un magnifico paragone, quello dell'orsa:

Come orsa che l'alpestre cacciatore
Nella pietrosa tana assalita abbia ....

Verso imitativo: sentite il fremito. Mentre sta accovacciata, muove l'unghia, muove le labbra. L'Ariosto è uno de' migliori rappresentatori degli animali.

Cloridano uccide con una freccia uno scozzese di Zerbino. Movimento comico: tutti si voltano dond'è partito il colpo e non scorgono nessuno.

Ogni ottava è un nuovo movimento drammatico.

Zerbino, tratto dall'impeto dello sdegno, dice a Medoro: — Ne farai tu penitenza! —:

Stese la mano in quella chioma d'oro,
E strascinollo a sè con violenza:
Ma come gli occhi in quel bel volto mise,
Gli ne venne pietade, e non l'uccise.

Ma uno de'seguaci di Zerbino ferisce Medoro a tradimento:

> Cloridan che Medor vede per terra,
> Salta del bosco a discoperta guerra.

È spinto dall'ira, e dal pensiero che, morto Medoro, non può sopravvivere:

> E getta l'arco e tutto pien di rabbia
> Tra gli nimici il ferro intorno gira,
> Più per morir che per pensier ch'egli abbia
> Di far vendetta che pareggi l'ira.

Ma è ferito, si sente finire:

> E tolto che si sente ogni potere,
> Si lascia accanto al suo Medor cadere.

§ 11.

Zerbino.

Voi siete ben disposti per Zerbino: s'è arrestato, nell'atto di uccidere Medoro, innanzi alla bellezza del giovane. Questo personaggio è quanto di più sensibile abbia creato l'Ariosto. E l'anello tra la cavalleria fantastica e la cavalleria umana (Tasso). Zerbino è il modello di Tancredi. Dategli un po' di malinconia e di sentimentalità, ed avrete Tancredi. In che consiste questa *umanità* di Zerbino? Non è un cavaliere errante come gli altri; non fa saltare asini e frati a tre miglia di distanza: rimane nelle condizioni umane. Quando lo vedete alle prese con gli altri cavalieri, esseri quasi soprannaturali, palpitate per lui. È innamorato; è amico in vita e in morte di Orlando: l'amore e l'amicizia lo rendono interessante. Ma innamorati sono anche gli altri: amici sono anche gli altri; perchè Zerbino riesce più interessante? Perchè quelli rimangono in una sfera d'immaginazione, non ci sono vicini. In Zerbino sentiamo noi stessi; ecco perchè fa

in noi maggior effetto. Queste qualita non rimangono inerti in Zerbino; vi sono situazioni che le sviluppano. Vedendolo alle prese con que' cavalieri di forze straordinarie, fremiamo pensando al suo pericolo. Dapprima crede morta Isabella, poi la ritrova, poi muore ai suoi piedi. Orlando salva la vita a Zerbino, l'onore ad Isabella, e Zerbino muore per difenderne le armi. Così c'interessa come guerriero, innamorato, ed amico.

La vita di Zerbino è semplicissima; potreste farne una tragedia; rimane come un episodio staccato nel poema. Formiamo questa tragedia. Tre atti ed un prologo. Il prologo sarebbe un'azione, preludio della tragedia. Avete una caverna oscura, una vecchia, Gabrina, che vi custodisce Isabella: sopraggiunge Orlando, che stermina i malandrini e libera Isabella. Qui trovate anche il nòcciolo dell'azione. Isabella, separata da Zerbino, è liberata da Orlando. Avete gli antecedenti dell'amore, il germe dell'amicizia, e l'apparizione di Gabrina.

Il primo atto è un lungo scroscio di risa, che finisce in un grido lugubre. Il secondo vi dà Zerbino sulle forche, e salvato da Orlando: Zerbino è felice. Atto terzo: Zerbino combatte e muore.

Nel primo atto incontrate Gabrina in abiti da sposa. — Più gli abiti sono belli, più la bertuccia è ridicola. Stuzzicate la scimia, o la vecchia; s'irriterà e diventerà vie più brutta. Quest'è il fondo d'una stupenda ottava:

> Avea la donna (se la crespa buccia
> Può darne indicio) più della Sibilla,
> E parea, così ornata, una bertuccia,
> Quando per muover risa alcun vestilla;
> Ed or più brutta par, che si corruccia,
> E che dagli occhi l'ira le sfavilla;
> Ch'a donna non si fa maggior dispetto
> Che quando o vecchia o brutta le vien detto.

E Zerbino aveva detto vedendola: — quanto è brutta

questa vecchia! — È accompagnata da Marfisa. Zerbino comincia a motteggiare con Marfisa:

— Guerrier, tu sei pien d'ogni avviso;
Che damigella di tal sorte guidi,
Che non temi trovar chi te la invidi.
. . . . . .
Ben vi sete accoppiati: io giurerei,
Com' ella è bella, tu gagliardo sei.

Questo è quello che ho chiamato uno scroscio di risa. Marfisa sa rispondere con spirito. Zerbino è scavalcato e costretto a prender in protezione e guida Gabrina. Ma la vecchia finisce per disgustarvi, dopo avervi fatto ridere. Giura di vendicarsi di Zerbino.

Il secondo atto è lo sviluppo dell' odio di Gabrina. Trovano Pinabello morto. Gabrina va dal padre di Pinabello; denunzia Zerbino, ch' è tratto alla forca quando sopravviene Orlando, che lo libera, e gli ridà Isabella. Sembra tuttavia come se l' autore non avesse preso interesse a questa parte: il solo interesse è l'agnizione di Zerbino e d' Isabella.

Terzo atto: Zerbino deve espiare la sua felicità. Trovano in una campagna le armi d'Orlando, sparse qua e là, ed apprendono la sua follia. Zerbino fa un trofeo di quelle armi, e vi scrive sopra:

Armatura d'Orlando paladino:
Come volesse dir: Nessun la mova
Che star non possa con Orlando a prova.

Sopraggiunge Mandricardo, che prende Durindana. Zerbino gli si precipita addosso. Che differenza di forza fra' due antagonisti! L' interesse è tutto per Zerbino, anche dal lato estetico. Mandricardo non esiste: è una torre, una macchina; alza ed abbassa la spada, non altro: ciò che è animato nel duello è Durindana, non Mandricardo. Ma, dal lato avversario, ci è tutto l' uomo. Zerbino supplisce alla mancanza di forze

col coraggio e la destrezza. Mandricardo riman fermo come un cinghiale, assalito da cani:

> Benchè Zerbin più colpi e fugga e schivi,
> Non può schivare alfin ch' un non gli arrivi.

Questa ferita micidiale è tanto estetica che il poeta vi dice: — guardate Zerbino quanto è bello —:

> Così talora un bel purpureo nastro
> Ho veduto partir tela d'argento
> Da quella bianca man più ch' alabastro,
> Da cui partire il cor spesso mi sento.

Vi rattempera l'angoscia della tragedia. Isabella si accosta a Doralice:

> E la priega e la supplica per Dio,
> Che partir voglia il fiero assalto e rio.

Si separano i guerrieri. Zerbino deve morire solo con Isabella.

I cavalieri erranti sogliono morire d'una morte sconsolata di pianto. Sono interessanti solo nel rigoglio della vita fisica. Ma non così quelli tra i guerrieri dell'Ariosto che appartengono all'elemento umano. Brandimarte muore con un amico vicino che piange, con una moglie lontana che piange. Così Zerbino muore accanto alla sua amata. Una morte come quella di Zerbino si affaccia per la prima volta nella poesia moderna. La poesia cavalleresca è crudele come un fanciullo che vuol guardare e ridere; l'uomo spunta quando il cuore comincia a palpitare. La cavalleria fa come il pubblico romano che gridava: — viva! — al gladiatore che cadeva bene.

La morte di Zerbino è espressa in poche ottave. Un poeta volgare presenterebbe subito Zerbino come morente. La collera non fa avvertire il dolore. Zerbino non sente il dolore

delle ferite, incollerito contro Mandricardo e contro se stesso. Non pensa: — sono un uomo morto:

Chè il lasciar Durindana sì gran fallo
Gli par, che più d' ogni altro mal gl' incresce,
Quantunque appena star possa a cavallo,
Pel molto sangue che gli è uscito ed esce.

Potrei citarvi una situazione simile del Tasso. Clorinda e Tancredi sembrano non aver più forze, e pur continuano per ira a battersi:

Oh che sanguigna e spaziosa porta
Fa l' una e l' altra spada, ovunque giugna,
Nell'arme e nelle carni! e se la vita
Non esce, sdegno tienla al petto unita.

Nel Tasso non solo vi è una forma patetica (esclamativa), ma il concetto della forza morale che rimpiazza la fisica. L' Ariosto afferra immediatamente la natura in ciò che ha di reale, senza aver bisogno di riflettere. Il Tasso ha riflettuto sulla situazione.

Ma, passata la collera, comincia ad avvertire il dolore:

Or poichè dopo non troppo intervallo
Cessa con l' ira il caldo, il dolor cresce.

Che naturalezza! Il dolore non cresce: ma è avvertito. Nè sente solo crescente il dolore, ma presente la morte:

Cresce il dolor sì impetuosamente,
Che mancarsi la vita se ne sente.

Cade di cavallo vicino a una fontana:

Per debolezza più non potea gire.

L' endecasillabo nella sua struttura include tutti gli altri versi. Per pronunziare questo verso secondo le regole, bisognerebbe fermarsi su *più*; ma sarebbe un controsenso. *Per*

debolezza deve essere separato: *potea* dovrebbe essere accentato; ma l'accento cade sulla nona invece che sull'ottava; vi sono quattro pause: *Per debolèzza più nòn potèa gire.*

Zerbino agonizza: guardate Isabella: è disperata. Vi ricordate Ugolino immobile innanzi al figlio che dice: *Padre mio, chè non m' aiuti?* È la statua della disperazione. Qui Isabella:

> Non sa che far nè che si debba dire,
> Per aiutarlo, la donzella umana.

Ugolino è natura energica, che rimane chiusa fino all'ultimo. Isabella, debole ragazza, prorompe:

> Ella non sa, se non invan dolersi.

Prima i suoi lamenti sono inarticolati, poi acquistano voce e senso. Zerbino raccoglie le sue forze per calmar Isabella, e consolarla. Il suo sentimento ricorda quello di Farinata, quando dice:

> Ciò mi tormenta più che questo letto.

L'infinito dell'altro mondo rende colossale il dolor morale. Nell'Ariosto, non vi sono le circostanze gigantesche. Qui non vi è sublime, ma patetico. Il sublime non si descrive.

> Zerbin, ch' i languidi occhi ha in lei conversi,
> Sente più doglie ch' ella si querele,
> Che della passïon tenace e forte
> Che l' ha condotto omai vicino a morte.

Zerbino parla. C'è in lui, ora, qualcosa che lo fa profondamente interessante. Muore, e l'amore gli sopravvive, e si mostra geloso. Non dice, brutalmente: *io temo che tu mi tradisca*, — ma:

> Così, cor mio, vogliate (le diceva),
> Dopo ch' io sarò morto, amarmi ancora

Mentre siete inteneriti, un *rêve* grazioso sparge vaghezza sul lamento :

Chè se in sicura parte m' accadeva
Finir della mia vita l'ultima ora,
Lieto e contento e fortunato appieno
Morto sarei, poich' io vi moro in seno.

Virgilio dice : *o terque quaterque beati!* Ariosto dice : *Lieto e contento e fortunato appieno.*

Ma poichè 'l mio destino iniquo e duro
Vuol ch' io vi lasci, *e non so in man di cui*;
Per questa bocca e per questi occhi giuro,
Per queste chiome onde allacciato fui....

È unita la ricordanza del primo incontro e il dolore di lasciarla. Scoppia la disperazione:

Che disperato nel profondo oscuro
Vo dello 'nferno, ove il pensar di vui,
Ch' abbia così lasciata, assai più ria
Sarà d' ogn' altra pena che vi sia.

Voi ricordate il *ciò mi tormenta* dantesco.

Isabella intende la gelosia dell' amante : s' inchina e lo bacia in bocca ; sono *les fiançailles de la mort.* È un momento sì bello che l' Ariosto si ferma a guardare e anche qui, con la grazia d'un paragone, addolcisce lo strazio :

A questo la mestissima Isabella,
Declinando la faccia lagrimosa,
E congiungendo la sua bocca a quella
Di Zerbin, languidetta come rosa,
Rosa non côlta in sua stagion, sì ch' ella
Impallidisca in su la siepe ombrosa,
Disse : Non vi pensate già, mia vita,
Far senza me quest' ultima partita.

Quant' è ben scelto quel : *mia vita!*

Di ciò, cor mio, nessun timor vi tocchi;
Ch' io vo' seguirvi o in cielo o nello 'nferno.....

E séguita a baciarlo; e come Ariosto esprime questo bacio! Non vi è nulla di voluttuoso:

Così dicendo, le reliquie estreme
Dello spirto vital che morte fura,
Va ricogliendo con le labbra meste,
Fin ch' una minima aura ve ne reste.

Zerbino sente tornare una nuova forza e pronunzia le sue ultime parole, esortando Isabella a non uccidersi, e a non dimenticarlo:

Zerbin, la debol voce rinforzando,
Disse: Io vi priego e supplico, mia diva,
Per quell'amor che mi mostraste, quando
Per me lasciaste la paterna riva;
E se comandar posso, io ve 'l comando,
Che, finchè piaccia a Dio, restiate viva;
Nè mai per caso pogniate in oblio,
Che, quanto amar si può, v' abbia amato io.

Dopo quest' ultimo sforzo, si sente venir meno. Impressione straziante d' Isabella:

Chi potrà dire appien come si duole,
Poichè si vede pallido e disteso,
La giovinetta, e freddo come ghiaccio,
Il suo caro Zerbin restar in braccio?

Sentite quanto cuore aveva l'Ariosto! — Questa rappresentazione ha due sorelle: la morte di Brandimarte, e l'abbandono di Olimpia.

§ 12.

Olimpia abbandonata.

La situazione esaminata l' ultima volta è originale, unica fino all'Ariosto, perchè drammatica, ed è la prima e l'unica

tale in Ariosto. Bradamante si duole di Ruggiero, Fiordiligi di Brandimarte morto: ma sono soliloquii, scene liriche. Ne' tanti romanzi di cavalleria non vi è nulla di drammatico, ma scene liriche in gran copia. Le concezioni del Boiardo sono dimenticate pei difetti che abbiamo più volte esaminati. Ma ne' poeti antichi vi sono spesso scene liriche: p. e. il lamento della madre di Eurialo, che attrae per la sua eleganza e tenerezza virgiliana: eleganza e tenerezza che fanno giudicar Virgilio da Lamartine il primo poeta del mondo. Ed ancora ricordo il pianto di Arianna abbandonata da Teseo, in Ovidio, poeta non tenero nè elegante come Virgilio, ma che gli è stato spesso preferito pel lusso dell'immaginazione. Ma Ovidio è come il ragazzo nella mascherata di Göthe; la sua immaginazione scorre per la superficie, anzichè penetrare nel fondo dell'animo. I pedanti rimproverano ad Ariosto il furto dell' episodio da Ovidio. Ma leggete Ovidio ed Ariosto. Non c'è un pensiero rubato.

Olimpia, abbandonata da Bireno, è un misto d'immaginazione, tenerezza e grazia. Quest'episodio ha per soggetto: il dolore d'una donna abbandonata. D'una donna, non d'un uomo, che si rialza, che sfida, che provoca a guerra, dolore cupo, che finisce nella disperazione, e nel sublime. La donna, invece, non ha volontà: il suo dolore è bello, è tenero. Il dolore virile è il patetico, il femminile è il molle, il commovente, *das Rührende*, per dirlo in tedesco.

La bellezza propria del dolore femminile è il grazioso. Poeta nato per esser tenero e grazioso è il Petrarca, natura femminile. Il legame fra il grazioso e il commovente è formato dall'immaginazione. L'uomo dispera o pensa all'azione, non si abbandona all' immaginazione; la donna immagina, si commuove e piange.

Tre scene: 1.° Bireno abbandona Olimpia. 2.° Risveglio. 3.° Dolore di Olimpia.

Donde nasce qui il commovente? Dall'interesse per Olimpia. L'autore fa come i compositori; comincia con un magnifico prologo, composto di pensieri opportuni (quattro

ottave). Olimpia è fedele: merita d'essere amata: vi voglio raccontare che cosa ha fatto Bireno.

Fra quanti amor, fra quante fedi al mondo
Mai si trovâr, fra quanti cor constanti,
Fra quante, o per dolente o per giocondo
Stato, fèr prove mai famosi amanti;
Piuttosto il primo loco, ch'il secondo
Darò ad Olimpia; e se pur non va innanti,
Ben voglio dir che, fra gli antiqui e novi,
Maggior dell'amor suo non si ritrovi.

Accanto a questo primo prologo, ce n'è un altro arbitrario, che tempera il tenero che deve seguire. L'Ariosto fa un'ammonizione alle donne per esortarle a non credere agli amanti: ed è bello paragonare la maestà dell'ottava in cui si sdegna con Bireno con la futilità di quella che tratta l'altro argomento. Se la piglia con tutti i giovani; e, sviluppata questa seconda parte, viene la buffoneria; esorta le donne a contentarsi degli uomini maturi:

Guardatevi da questi che sul fiore
De' lor begli anni il viso han sì polito;
Chè presto nasce in loro e presto muore,
Quasi un foco di paglia, ogni appetito.

Cominciano i legni a scorrer sul mare. L'Ariosto accenna appena alle parti prosaiche e si ferma sui punti poetici. Vi mostra la velocità de' legni nel numero. Giungono nell'isola. Olimpia e Bireno si ritirano in un padiglione. Ariosto vuol mostrare la bassezza di Bireno: e dice di una damigella, ch'era stata promessa per moglie al fratello di Bireno:

Ma a dire il vero, esso v'avea la gola,
Chè vivanda era troppo delicata:
E riputato avria cortesia sciocca,
Per darla altrui, levarsela di bocca.

Olimpia dorme. Bireno, no; raccoglie i suoi panni e fugge.

Per mostrare la lunghezza e gravezza del sonno di Olimpia, il poeta lo espone in una ottava:

Il travaglio del mare e la paura,
Che tenuta alcun dì l'aveano desta;
Il ritrovarsi al lito ora sicura,
Lontana da rumor nella foresta,
E che nessun pensier, nessuna cura,
Poichè il suo amante ha seco, la molesta;
Fu cagion ch'ebbe Olimpia sì gran sonno
Che gli orsi e i ghiri aver maggior nol ponno.

Accanto a quest'ottava così lenta, vedete la precipitazione dell'altra che descrive la fuga dell'amante:

Il falso amante, che i pensati inganni
Vegghiar facean, come dormir lei sente,
Pian piano esce dal letto; e de' suoi panni
Fatto un fastel, non si veste altrimente;
E lascia il padiglione; e, come i vanni
Nati gli sian, rivola alla sua gente,
E li risveglia; e senza udirsi un grido,
Fa entrar nell' alto, e abbandonare il lido.

Sentite questo incalzarsi di *e*. — Queste due ottave sono due capolavori.

Bireno se ne va. Si sente come un gemito:

Rimase indietro il lido e la meschina
Olimpia .....

Olimpia comincia a risvegliarsi e pensa a Bireno:

Nè desta nè dormendo, ella la mano
Per Bireno abbracciar stese, ma invano....

Si sveglia in tutto, e corre al mare.

Qui viene la seconda parte della situazione. Il primo atto di Olimpia è il correre verso il lido, guardando e gridando:

E va guardando (chè splendea la Luna)
Se veder cosa, fuor che 'l lito, puote;
Nè, fuor che 'l lito, vede cosa alcuna.
Bireno chiama; e al nome di Bireno
Rispondean gli antri, cho pietà n' avieno.

Quest'ultima idea, così gentile, vi fa precipitare nel tenero. Sale sopra un sasso:

E di lontano le gonfiate vele
Vide fuggir del suo signor crudele.

E lo chiama e richiama: invano. — Queste sono le illusioni d'un dolore femminile. Perde ogni speranza, ritorna al letto e si abbandona a' suoi ultimi lamenti.

Impreca a Bireno: poi si spaventa e teme: teme delle belve, de' corsari:

Così dicendo, le mani si caccia
Ne' capei d'oro, e a chiocca a chiocca straccia.

Succede la furia: e poi la spossatezza: si siede sopra un sasso:

Nè men d'un vero sasso, un sasso pare.

[Nelle ultime lezioni il De-S., dopo aver fatto un riassunto del suo esame dell'Ariosto, entrava a discorrere delle impressioni che dell'*Orlando* avevano avuto i contemporanei, e dei critici del poema, e dei continuatori dell'epopea cavalleresca. Accennava all'*Angelica* dell'Aretino, e in ispecie alle *Maccaronee* del Folengo, via via, fino al *Ricciardetto* del Forteguerri. Ecco alcuni giudizii epigrammatici su quest'ultimo autore. "Il Forteguerri pretende far ridere e fa piangere chi pensa alla nostra decadenza d'allora..... Le sue storie fantastiche testimoniano d'una immaginazione canonicale depravata.... Il Forteguerri è la nullità poetica della vita e della forma. Non rappresenta caratteri, non avolge passioni, in lui il verso non esiste più: sono sillabe misurate sul colascione". Faceva poi un confronto tra l'Ariosto e il Cervantes, e sulla loro posizione rispettiva. Se in Italia gli epigoni dell'Ariosto non rappresentarono uno svolgimento dopo di lui, ma una corruzione, questo svolgimento si aveva, invece, in Spagna col Cervantes. "Nell'Ariosto l'elemento serio e il satirico sono fusi insieme: non v'è intenzionalità di satira. Il Cervantes ha *dégagé* i due elementi della unità ariostesca: ha opposto il mondo moderno all'antico: in lui il mondo moderno è il rappresentato: la cavalleria è un sogno del passato, é la fissazione di un matto". L'ultimo poema cavalleresco, del quale il De-S. s'occupò, nel suo corso, fu la *Marfisa* di Carlo Gozzi. Nel secolo

XVIII esistevano ancora, dove più dove meno, gli strascichi del mondo feudale: onde la giustificazione della rivoluzione francese. A quel movimento, come si riattacca il *Giorno* del Parini, così anche la *Marfisa* del Gozzi, satira del mondo moderno. " La concezione di questo poeta è degna di chiudere il ciclo cavalleresco. Il poeta immagina la cavalleria antica trasportata ai tempi moderni. Volete sapere che cosa son diventati gli eroi dei poemi anteriori? Carlo è grasso e grosso, pensa a mangiare e bere, e ad impor gabelle. I Paladini cercano il riposo nella vita buona. Rinaldo fa il contrabbandiere, e Carlo chiude un occhio. Orlando s'ubbriaca, giuoca e perseguita le serve, malgrado le sgridate di Clarice. Astolfo è maestro di cerimonie ed inventa ogni dì nuove forme, ecc. Il re Salomone è divenuto un vecchio squarquoio che fa il vagheggino colle dame; Namo, un vecchio avaro; Gano, un devoto, usuraio ed intrigante; Bradamante, una vecchia massaia"; Marfisa rimane ancora bizzarra, legge romanzi, e si pente d'esser stata guerriera e vorrebbe divenire cantatrice e ballerina. Filinoro, giovinotto indebitato, falso, vigliacco, bello, zerbino, incontra Marfisa, che s'innamora di lui. Ruggiero, per rompere questo amorazzo, pensa di maritarla a Terigi, scudiere arricchito e fatto marchese. Marfisa, promessa a Terigi, corre sempre dietro a Filinoro, finchè Terigi non rompe il contratto. Ruggiero ricorre a Turpino, che propone di rinchiuder Marfisa in un monastero, in cui essa entra credendo di trovarvi Filinoro. Marfisa cade in convulsioni isteriche. Trova in un romanzo dell'Abate Chiari che parecchie monache sono fuggite dal convento; fugge in Spagna. Ruggiero le corre dietro. Marfisa incontra Filinoro trasformato in un giuocator di bussolotti, che dice male di Marfisa; questa lo bastona. Sopraggiunge Ruggiero. Marfisa diviene divota e fa la monaca di casa; spia, sparla e vive ancora trent'anni. — Peccato che a questa concezione magnifica non rispondano i particolari e l'esecuzione; onde il poema è dimenticato. Carlo Gozzi non era mai uscito dal suo piccolo mondo: qualche marchese, qualche letteratuzzo, un caffè, una compagnia comica; Marfisa è una marchesa veneziana, ed Astolfo un damerino veneziano. La grande concezione viene così rimpicciolita. La forma poi è nulla. È questo è l'ultimo poema cavalleresco "].

FINE DEL PRIMO VOLUME.

INDICE DEL VOLUME I.

PREFAZIONE . . . . . pag. V

Parte I. MANZONI. Studii e lezioni . . . . . „ 1
I. Il mondo epico-lirico del Manzoni . . . . . „ 5
II. La poetica del Manzoni . . . . . „ 23
III. La materia dei *Promessi sposi*. . . . . „ 47
IV. La forma dei *Promessi sposi*. . . . . „ 71

APPENDICE DI LEZIONI.
1. Adelchi ed Ermengarda . . . . . „ 105
2. Il *Cinque Maggio* . . . . . „ 122
3. Il *Conte di Carmagnola*. . . . . „ 135
4. La *Battaglia di Maclodio* . . . . . „ 144
5. La *Morale cattolica* e i *Promessi sposi* . . . . . „ 149
6. Don Abbondio . . . . . „ 154

Parte II. ARTICOLI POLITICI E LETTERARII. — LEZIONI SULLA POESIA CAVALLERESCA (1855-1859). . . . . „ 177
I. Il Murattismo. Polemica . . . . . „ 179
1. L'Italia e Murat . . . . . „ 181
2. La quistione napoletana . . . . . „ 193
3. Bianchi-Giovini e il Murattismo . . . . . „ 199
II. Una commedia nuova. La *Clelia o la Plutomania* di G. Gattinelli . . . . . „ 203
III. La *Fedra* di Racine. . . . . „ 223
IV. La poesia cavalleresca. Pulci, Boiardo, Ariosto — Appunti di lezioni . . . . . „ 247
1. Il *Morgante*. . . . . „ 248
2. L'*Orlando innamorato* . . . . . „ 285
3. L'*Orlando furioso*. . . . . „ 317

§ 1. L'angelo Michele, p. 318 — § 2. Rodomonte a Parigi, p. 322 — § 3. Alcina, p. 328 — § 4. Astolfo, p. 331 — § 5. Angelica, p. 338 — § 6. La pazzia d'Orlando, p. 340 — § 7. Rodomonte, p. 347 — § 8. La morte di Rodomonte, p. 349 — § 9. Brada mante e Ruggiero. L'adulazione agli Estensi, p. 354 — § 10. Cloridano e Medoro, p. 359 — § 11. Zerbino, p. 364 — § 12. Olimpia abbandonata, p. 371 — Conclusione, p. 375-6.

0

PQ
4732
S24A16
1898
v.1

Sanctis, Francesco de
Scritti varii

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY